Die Entwicklung

der

naturalistischen Form

im

jüngstdeutschen Drama

(1880 bis 1890)

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

philosophischen Fakultät der Universität Leipzig

eingereicht von

Otto Doell
aus Naumburg a. S.

Halle a. S.
Verlag von Hermann Gesenius
1909.

Angenommen von der philologischen Sektion auf Grund der Gutachten der Herren Köster und Lamprecht.

Leipzig, den 18. Juni 1909.

Der Prokanzellar.
Köster.

Mit Sachregister zugleich als selbständiges Werk erschienen.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

I. **Schicksalsbegriff** 1

Die dramatische Dynamik (Summe der Kräfte, die das Schicksal der handelnden Personen bestimmen) und ihre Bedeutung für Gestalten, Aufbau und Gewand des Dramas. Transzendente und immanente Schicksalsmächte. Immanente Dynamik im jüngstdeutschen Drama, traditionell idealistische um 1880, naturalistische um 1890.

A. Das individualpsychische Drama 2

Reste der transzendenten Schicksalsführung im Drama der achtziger Jahre: Lienhards „Naphtali". Leidenschaften (Liebe, Haß, Eifersucht, Rachsucht usw.) und sittliche Ideen (orthodoxer Gottesglaube, freie Religiosität, soziale Freiheit, Ehre u. a.) als Hauptfaktoren der Dynamik im Epigonendrama: „Die Hexe" von Fitger, „Gerold Wendel", „Eine neue Welt", „Der verlorene Sohn" von Bulthaupt, „Sedan" von H. Hart, „Gräfin Pusterla", „Johann von Schwaben", „Marino Falieri" von Walloth.

Eindringen der modernen Nervosität in die dramatische Dynamik bei Wildenbruch („Der Mennonit", „Harold", „Väter und Söhne", „Die Karolinger", „Christoph Marlowe", „Das neue Gebot", „Der Fürst von Verona") und bei Voß („Die Patrizierin", „Luigia Sanfelice", „Pater Modestus", „Regula Brandt", „Der Mohr des Zaren", „Treu dem Herrn", „Brigitte", „Wehe den Besiegten!"), Hervortreten der Vaterlandsidee bei Wildenbruch, willkürlicher Gebrauch der überlieferten dynamischen Faktoren bei ihm und Voß, namentlich bei letzterem.

Größere Lebenswahrheit der triebartigen Charakter annehmenden Leidenschaften: Bleibtreus „Harold" und Liliencrons Dramen („Knut der Herr", „Die Rantzow und die Pogwisch", „Der Trifels und Palermo", „Die Merowinger"), Fehlen dynamisch bedeutungsvoller sittlicher Ideen in letzteren.

Leise Annäherung an eine realistische Dynamik bei gemäßigterem Charakter der Leidenschaften: „Die Quitzows" und „Der Generalfeldoberst" von Wildenbruch, „Prinz Eugen", „Heinrich der Löwe", „Die Pfalz im Rhein", „Konradin" von Greif.

Moderner Gedankengehalt neben maßvollem Ausdruck des seelischen Lebens der Gestalten in Stuarts (Flaischlens) „Graf Lothar". Ahnung neuer in Welt und Menschenleben waltender Schicksalskräfte in Kirchbachs dynamisch im ganzen noch traditionellem Drama „Waiblinger" und in seinen „Letzten Menschen".

Steigende Bedeutung der Verhältnisse und Triebe in der Dynamik sozialer Epigonendramen: Bulthaupts „Arbeiter", Albertis „Brot!", Fitgers „Von Gottes Gnaden".

Vereinzeltes Eindringen realistischer Motive (Bankrott, Geldheirat) in die traditionelle Dynamik stofflich moderner Dramen: „Alexandra" von Voß, „Anna Hermsdorff" von Mackay, „Die Herrin ihrer Hand", „Opfer um Opfer" von Wildenbruch.

Seite

Zurückdrängung der sittlichen Ideen und Leidenschaften bei gleichzeitiger Durchdringung der Dynamik mit realistischen Elementen (triebartiger Charakter der Leidenschaft, geschlechtliche Sinnlichkeit, Dämonie, vererbte Eigenschaften, materialistische Absichten usw.) im historischen Drama: „Königssohn und Rebell" von Bruno (Schultz), „Die Rosen von Tyburn" von Fitger, „Lord Byrons letzte Liebe", „Schicksal", „Ein Faust der Tat", „Das Halsband der Königin" von Bleibtreu, „Thomas Münzer", „Nero" von Brand (Hillebrand).

Entwicklung der neuen Schicksalsfaktoren Gesellschaft, Milieu und Trieb in Dramen mit modern-realistischen Stoffen; unorganische Verbindung dieser neuen Elemente mit den traditionell-idealistischen Leidenschaften und sittlichen Ideen, Kampf der neuen mit der alten Dynamik (Sudermanns „Ehre"), schließliche Verdrängung der dynamischen Elemente des Epigonendramas, Einfluß Ibsens und Zolas: „Ein Emporkömmling" von Halbe, „Eva" von Voß, „Volk und Vaterland", „Der Erbe" von Bleibtreu, „Bürgerlicher Tod" von Kretzer, „Die Ehre" von Sudermann, „Firma Goldberg" von Conrad und Willfried, „Heimg'funden", „Stahl und Stein", „Der Fleck auf der Ehr'" von Anzengruber.

Verfeinerung der Triebdynamik im psychologischen Drama, bedeutungsvolle Verwendung des Vererbungsmotives: „Mutter Gertrud" von Voß, „Seine Tochter" von Bleibtreu, „Thorwald" von Gumppenberg, „Die neuen Menschen" von Bahr.

Energische und reine Ausprägung der Trieb- und Milieudynamik im naturalistischen Drama: „Vor Sonnenaufgang" und „Das Friedensfest" von Hauptmann, „Die Familie Selicke" von Holz und Schlaf, „Freie Liebe" von Halbe.

B. Das sozialpsychische Massendrama 53

Drückende soziale, wirtschaftliche und politische Verhältnisse und Massentriebe als Schicksalsfaktoren im sozialpsychischen Drama.

Zwiespältiger Charakter der aus alten und neuen Elementen gemischten Dynamik in Lienhards „Weltrevolution". Versuch eines Zeitgemäldes in Bleibtreus „Dämon". Steigender Naturalismus im „Weltgericht" von Bleibtreu, im „Fest auf der Bastille" von Held (Herzfeld) und in der „Großen Sünde" von Bahr. Beeinträchtigung des sozialpsychischen Charakters der Dramen durch zu großes Eingehen auf die Geschicke von Einzelhelden. Vollendete Ausprägung der Trieb- und Milieudynamik im Massendrama: Hauptmanns „Weber".

Milieu und Trieb als Ziele der Entwicklung. Strafferer Notwendigkeitsbegriff. Untergrabung des Glaubens an die Willensfreiheit, Beseitigung der Begriffe Schuld und Sühne. Pessimismus der die neue Schicksalsauffassung vertretenden Dichter. Verstärkung dieses Pessimismus durch die Zersetzung älterer sittlicher Ideen (Ehrbegriff, Wahrhaftigkeit, christlicher Gottesglaube, Gerechtigkeit, Pflicht). Suchen nach neuen ethischen Ideen (Das Recht der Kraft, sozialethische Ziele, das Glück der Arbeit, verfeinertes Verantwortlichkeitsgefühl, das Recht freier Selbstbestimmung). Fehlen einer neuen sittlichen Dominante. Zweifel an der Kraft sittlichen Wollens gegenüber Trieb und Milieu. Wahrheitsmut der Naturalisten.

II. **Gestalten** 62

Bedeutung der dramatischen Dynamik für die seelische Struktur der Gestalten. Der traditionell idealistischen Dynamik entsprechendes Seelenleben: Leidenschaftlichkeit, heftige Gebärden, schwere Taten. Lienhards „Naphtali", Fitgers „Hexe", Bulthaupts, Harts und Walloths Dramen. Schematismus der Gestalten im Epigonendrama.

Nervöse Leidenschaftlichkeit und theatralisches Gebaren bei Wildenbruch bis zum „Fürsten von Verona", bei Voß bis zu „Wehe den Besiegten!". Unwahre ethische Leidenschaftlichkeit bei Voß.

Seite

Steigerung der von Leidenschaften und sittlichen Ideen bewegten Hauptpersonen zu Helden, ja zu Übermenschen (Bleibtreu).

Größere Lebenswahrheit der Gestalten bei Liliencron entsprechend der dem Triebleben zuneigenden Dynamik seiner Dramen.

Personen mit gemäßigterem Gefühls- und Gedankenausdruck in Wildenbruchs „Quitzows" und „Generalfeldoberst" und in den Stücken von Greif.

Moderne Bewußtheit und skeptische Grübelei des Grafen Lothar in Stuarts Drama. Mischung von modernem Empfinden und altem, leidenschaftlichem Gebaren bei einzelnen Gestalten in Kirchbachs „Waiblinger". Vereinzeltes Eingehen auf das Triebleben und Verwendung pathologischer Momente in Fitgers „Von Gottes Gnaden".

Zunehmender Realismus der Charaktere mit der Verdrängung der Epigonendynamik durch die immer entschiedener zur Herrschaft gelangende Dynamik der Triebe: Verschwinden der Theatergebärden, steigende Objektivität der Gestaltung und feinere Nuancierung, vereinzelte Versuche, seelische Eigenschaften physiologisch zu begründen, Auftreten der Nervosität, Vorkommen materialistisch-egoistischer Gesinnung, Pochen auf das Recht freier Selbstbestimmung, Zuchtlosigkeit des Triebelebens usw.: „Alexandra", „Anna Hermsdorff", „Herrin ihrer Hand" und „Opfer um Opfer", „Königssohn und Rebell", „Die Rosen von Tyburn", „Lord Byrons letzte Liebe" und „Schicksal", „Thomas Münzer" und „Nero".

Gestalten mit modern-realistischen Trieben und Anschauungen, Typen aus der Gesellschaft, differenzierte und pathologisch veranlagte Naturen neben den von Leidenschaften beseelten Menschen der Epigonendramen: die Übergangsstücke mit modernen Stoffen und schon mehr oder weniger fortschrittlicher Dynamik (von Halbes „Emporkömmling" bis zu Anzengrubers Dramen). Einfluß von Trieb und Milieu auf die seelische Struktur der Personen. Verschwinden des Helden. Psychologische Oberflächlichkeit bei starker äußerer Handlung.

Schärfere und tiefere Erfassung der Charaktere in den psychologischen Dramen („Mutter Gertrud" bis zu den „Neuen Menschen"). Rücksichtslose Hervorhebung auch häßlicher Charakterzüge.

Höchste Lebenswahrheit der Trieb und Milieu konsequent unterstellten Menschen im naturalistischen Drama, strenge Gesetzmäßigkeit ihres auf physische Eigenschaften, auf Vererbung usw. basierten Seelenlebens, Zurücktreten der „Guten" und der „Bösen" sowie der „Idealisten", Zusammenhang zwischen der Herrschaft des Alltagsmenschen im Drama und der Milieudynamik, Differenziertheit der neuen Gestalten: die Dramen von G. Hauptmann, von Holz und Schlaf und von Halbe.

Verschwinden der Personen mit der traditionellen seelischen Struktur vor denen mit der modern-realistischen und später naturalistischen in den sozialpsychischen Dramen. Zurücktreten der Einzelindividuen vor dem Kollektivhelden. Wildere Gewalt der Masseninstinkte als der Triebe des Einzelmenschen.

III. **Aufbau** 94

Bedeutung der dynamischen Faktoren für den Aufbau. Die Leidenschaftsdynamik als Ursache einer an äußeren Geschehnissen reichen Handlung. Sorgfältiges Arrangement, Steigerungen und Kontraste im Aufbau der Epigonendramen.

Starke und komplizierte Handlung, geschickter Aufbau derselben in den Leidenschaftsdramen Bulthaupts. Die Handlung der „Neuen Welt". Verbindung mehrerer Konflikte bei Bulthaupt und Hart, größere Einheitlichkeit bei Walloth.

Willkür und Theatermache wie in der Dynamik so im Aufbau bei Wildenbruch und Voß.

Bedeutung der sittlichen Ideen für die Festigung des dramatischen Gefüges. Starke Lockerung der Architektonik bei Liliencron. Der Aufbau der „Rantzow und Pogwisch". Verwandte Tendenz bei Bleibtreu. Neigung zu loser Aneinanderreihung szenischer Bilder: „Die Quitzows" und „Der Generalfeldoberst". Die Handlung der „Quitzows". Mehr epischer als dramatischer Aufbau bei Greif, Wechsel des Schau-

platzes innerhalb des Aktes. Reichtum an Schauplätzen in dem handlungsarmen Drama „Graf Lothar".

Alter noch nicht gelockerter Aufbau in Stücken, deren Dynamik nicht fortschrittlich und deren Handlungsmomente nicht zahlreich genug waren, um den traditionellen Rahmen zu sprengen („Die Hexe", „Waiblinger", „Brot!", „Von Gottes Gnaden", „Anna Hermsdorff", „Die Herrin ihrer Hand", „Opfer um Opfer", „Königssohn und Rebell", „Die Rosen von Tyburn").

Reichtum an äußeren Vorgängen, Mangel an Geschlossenheit, Unzulänglichkeit der Motivierung usw. in Bleibtreus Dramen entsprechend der wirren Dynamik. Die Handlung von „Lord Byrons letzter Liebe". Neigung zur Auflösung des dramatischen Gefüges in leicht verbundene Einzelszenen bei Bleibtreu, namentlich im „Weltgericht" und dem aus neun Bildern zusammengesetzten „Halsband der Königin." Gleiche Tendenz in Lienhards Fabeldrama „Naphtali" und besonders in Brands Dramen. Die Handlung des „Nero".

Häufung der Handlungsmomente, Verlust der organischen Geschlossenheit, Schwierigkeiten der Motivierungen in den Dramen vom „Emporkömmling" bis zur „Firma Goldberg" infolge des Zusammentreffens alter und neuer dynamischer Faktoren. Zunehmender Einfluß von Milieu und Trieb auf die Architektonik: breitere Zustandsschilderung, detailliertere Ausmalung des Seelenlebens, Vereinfachung der äußeren Handlung, strafferer Kausalzusammenhang. Hervortreten dieser Fortschritte namentlich bei Anzengruber. Die Verwendung von neu in einen bestimmten Kreis eintretenden Personen zur Exposition und Förderung der Handlung.

Eingehendere psychologische Schilderung bei geringerer Beachtung des Milieus im „Thorwald" und in den „Neuen Menschen".

Genaue Zustandsschilderung mit Einsetzung des Milieus als Schicksalsfaktor, Verfeinerung der Handlung mit Einsetzung des Triebes als Schicksalsfaktor, Zusammenhang zwischen der Milieuschilderung und der Einheit des Ortes, zwischen der Gestaltung des Trieblebens und der Einheit der Zeit, straffere Kausalität bei loserer Form, Einschränkung des Arrangements, Tendenz zum bloßen Lebensausschnitt mit Verzicht auf inhaltliche Geschlossenheit; Mangel einer energischen Zweistimmigkeit, neu ankommende, die Explosion herbeiführende Personen, natürliche Theaterwirkungen: das naturalistische Drama; „Vor Sonnenaufgang", „Friedensfest", „Familie Selicke", „Freie Liebe." —

Kollektivtriebe und Verhältnisse als die Regenten der Handlung im Massendrama. Schwierigkeiten des Aufbaus. Starke Handlung in „Weltrevolution" infolge der Kompromißdynamik. Verwicklung der Fabel hier wie im „Dämon" und in der „Großen Sünde" durch das Hervortreten von Einzelgeschicken. Lockerer Aufbau des „Dämon". Zusammensetzung des dramatischen Gefüges aus Einzelbildern, die oft nur in loser Beziehung zueinander stehen, im „Weltgericht" und im „Fest auf der Bastille." Zerstörung der Ortseinheit durch das Nebeneinander mehrerer Schauplätze bei Held. Monumentale Einfachheit im natürlich gesteigerten Aufbau der „Weber".

IV. **Alte und neue epische Elemente** 121

Forderung einer stärkeren äußeren Illusion parallel der Tendenz nach erhöhter dynamischer Illusion.

A. Alte epische Elemente 121

Das Streben des fortschreitenden Realismus und Naturalismus, die illusionschwächenden Reste einer älteren Erzählungstechnik im Drama (Monolog, Beiseite, breite Auseinandersetzungen usw.) zu beseitigen.

Üppiges Vorkommen der alten epischen Bestandteile in den Epigonendramen (Bulthaupt, Hart, Walloth, Wildenbruch, Voß, Liliencron, Greif, Kirchbach, Flaischlen, Alberti). Eingeschränkter Gebrauch bei Bruno. Die alten epischen Elemente bei

Seite
Bleibtreu und Brand. Die Bedeutung des starken Handlungsstiles für das zähe Fortwuchern der technisch bequemen Rudimente der traditionellen Erzählungstechnik.

Allmähliche Verdrängung der alten epischen Elemente, des Monologes, des Beiseite, des Herausredens aus der Situation, mit dem Durchdringen der realistischen Dynamik in der Dramenreihe vom „Emporkömmling" bis zu den „Neuen Menschen." Bemühung um realistische Umformung der traditionellen Hilfsmittel. Die alte Epik bei Held. Volle Ausmerzung mit dem Siege der Trieb- und Milieudynamik.

B. Neue epische Elemente 130

Unabhängigkeit der Gestalten des Epigonendramas von Raum und Zeit. Bedeutung der Schicksalsfaktoren Trieb und Milieu für die Verwendung neuer epischer, die Umgebung und das Seelenleben der Personen charakterisierender Elemente. Erstes Eindringen neuer epischer Bestandteile bei den Epigonen (Hart, Walloth, Wildenbruch, Alberti), Zunahme in der Beschreibung des Milieus und der Mimik bei Voß parallel der Annäherung des Dichters an den Realismus. Freude Liliencrons am Detail, impressionistisches Sehen des Dichters. Feinere psychologische Charakteristik bei Bruno, Fitger, Brand. Zunehmende Berücksichtigung des neuen epischen Beiwerks in Bleibtreus Dramen.

Immer ausgiebigere und feinere, aber noch unsystematische Verwertung in den Zwitterstücken mit alter und neuer Dynamik (Vom „Emporkömmling" bis zu den „Neuen Menschen"). Ersetzung des Monologes usw. durch Gebärdensprache.

Rücksichtslose Schärfe der Beobachtung und Schilderung bei Held und Bahr. Reichtum an neuen epischen Bestandteilen zur Charakterisierung der Einzelpersonen wie der Masse bei beiden.

Gänzliche Verdrängung des spekulativen Naturalismus durch den induktiven mit dem Siege der neuen Dynamik; bewußt wissenschaftliche Methode der Naturalisten zur Schilderung des Seelenlebens und des Milieus. Streben nach größtmöglicher Illusion (Holz). Unterordnung der neuen epischen Elemente unter den höheren Zweck, menschliche Schicksale überzeugend zu gestalten. Zusammenhang zwischen der neuen Epik und der Vereinfachung der Handlung.

Minutiöse, systematische und unerbittlich objektive Kleinmalerei bei Hauptmann, Holz und Schlaf und Halbe.

V. **Sprache**. 146

Die Sprache der Leidenschaft und die Sprache des Triebes. Letztere das Ziel der Entwicklung. Bilderschmuck, breites Ausmalen, Pathos, Hyperbeln, aufsatzmäßiger Charakter und geringe Auflösung des Dialoges in der Sprache der Leidenschaftsdramen. Größere Lebenswahrheit im Gesellschaftsdialog beim Zurücktreten der Leidenschaft.

Der fünffüßige Jambus als der Vers der meisten Leidenschaftsdramen. Auflösung der Verse in Prosa („Marino Falieri"); Verse in der Prosa des Bleibtreuschen „Harold". Versexperimente Kirchbachs. Annäherung der Verssprache an die Sprache der Wirklichkeit. Verdrängung des Verses durch die neue Dynamik, zuvor Durchbrechung des regelmäßigen jambischen Ablaufes.

Die traditionelle Sprache der Leidenschaft im Epigonendrama (Bulthaupt, Hart). Zurücktreten des Bilderreichtums (Walloth, Wildenbruch). Einstreuung humoristischer Prosaszenen und Verwendung des Dialektes in den „Quitzows". Zunehmende Entfernung von der theatralischen Sprache („Opfer um Opfer", die Dramen von Voß). Verstiegenes Theaterpathos in Dramen mit Pflichtenkonflikten.

Realistische Elemente in der Sprache Liliencrons (Abneigung gegen Übertreibungen, Einfügung von Prosaszenen, neues Pathos usw.), Greifs, Kirchbachs (Dialekt in Versen), Brunos (Maßvoller Bildergebrauch, knappe Sätze, Zurücktreten des Aufsatzmäßigen), Mackays, Lienhards, Fitgers namentlich in „Von Gottes Gnaden"

Seite

und den „Rosen von Tyburn“ (Ausnutzung des Pathos zu komischen Wirkungen usw.), Brands (Energie der Sprache), Bleibtreus (Bessere Auflösung des Dialoges, Verwertung des Dialektes, natürlicher Gesellschaftsdialog, Verspottung der Phrase, rohe Wendungen, Versuch, im historischen Drama die Zeitsprache zu geben, Individualisierung der Rede usw.).

Alte und neue Elemente der Sprache wie der Dynamik in den Dramen vom „Emporkömmling“ bis zu „Heimg'funden“ bei immer entschiedenerem Hervortreten des Realismus (Feinere Individualisierung, lokale und zeitliche Färbung, Stocken, Stammeln, Pausen, knappe Sätze, reichlichere Dialektverwendung). Naturalismus Anzengrubers beim Gebrauch des Wiener Vorstadtdialektes. Stark realistischer Dialog bei Gumppenberg, Reste der traditionellen Theatersprache bei Held, Naturalismus bei ihm und Bahr. Trübung des Naturalismus bei letzterem durch Übertreibungen des Dichters.

Naturalistische Sprache im Trieb- und Milieudrama: strenge Individualisierung, neue Sprache des Affektes, Alltagssprache, Dialektgebrauch, Bilderarmut der Rede usw.

I.

Schicksalsbegriff.

Ein Drama ist ein mehr oder weniger vollkommener Organismus. Otto Ludwig schreibt: „Wir verlangen von einem dramatischen wie von jedem andern Kunstwerk vor allem andern, daß es ein Organismus sei, daß es an jeder Stelle seine Bedingungen und alle in der innigsten Durchdringung in sich habe." Die wichtigste Bedingung des Dramas ist aber der Schicksalsbegriff, unter dessen Zwange der Dichter sein Werk geschaffen hat, d. h. die Kräfte, welche die Handlung lenken, oder die Dynamik des Stückes. Denn von dieser, von der dramatischen Dynamik, ist die Eigenart der Gestalten, des Aufbaues und auch des äußeren Gewandes, nämlich der epischen Elemente und der Sprache, abhängig.

Die Kräfte, welche den Verlauf der dramatischen Geschehnisse bestimmen, oder das Schicksal, dem die Menschen unterworfen sind, die Notwendigkeit und Freiheit im Tun und Denken der Gestalten erscheinen sehr verschieden in der Vorstellung der Dichter, entsprechend der Entwicklungshöhe der Zeit, unter deren sozialpsychischen Voraussetzungen sie schaffen. Der Dramenschreiber kann die Ereignisse durch Einflüsse vorwärtsgetrieben denken, die von außen her in die Fabel eingreifen, oder durch Kräfte, die in den Seelen der Menschen oder in ihrer Umwelt wirksam sind, er kann an transzendente oder an immanente Kräfte glauben.

Die Einwirkung transzendenter Kräfte erscheint heute den meisten als unglaubwürdiges Wunder. Unterstellt ihnen dennoch ein Dichter die Vorgänge seines Dramas, so wandelt er damit nach seinem eigenen wie nach dem Glauben der Zuschauer im Gebiete des Märchenhaften.

Immanente Kräfte, Leidenschaften, sittliche Überzeugungen, Triebe, Einwirkungen des Milieus, empfindet man heute vornehmlich als Lenker des dramatischen Geschehens unter mehr oder weniger beschränkter Geltung oder gar vollem Ausschluß der menschlichen Freiheit.

Wie die Anschauungen der Dichter über die transzendenten Mächte, so ist ihre Auffassung der immanenten starkem, für die Entwicklung der äußeren Form des Dramas höchst bedeutungsvollem Wandel unterworfen.

Der Schicksalsbegriff, der das von der Tradition des Klassizismus und der Vulgärromantik lebende Epigonendrama zu Beginn der achtziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts beherrschte, ist grundverschieden von dem der naturalistischen Dramatiker um 1890. Die Dynamik einer idealistischen Weltanschauung wurde in diesem Jahrzehnt verdrängt durch die Dynamik einer realistischen und schließlich naturalistischen Betrachtung des Lebens, die durch einen höheren Wahrheitsmut und schärferes Sehen ausgezeichnet war, die nicht mehr wie jene vom Harten und Häßlichen scheu sich fernhielt. 1890 hieß es in dem Geleitwort der „Freien Bühne für modernes Leben", dem neubegründeten Organ der siegreichen jungen Richtung: „Einst gab es eine Kunst, die vor dem Tage auswich, die nur im Dämmerscheine der Vergangenheit Poesie suchte und mit scheuer Wirklichkeitsflucht zu jenen idealen Fernen strebte, wo in ewiger Jugend blüht, was sich nie und nirgends hat begeben. Die Kunst der heutigen umfaßt mit klammernden Organen alles, was lebt, Natur und Gesellschaft; darum knüpfen die engsten und die feinsten Wechselwirkungen moderne Kunst und modernes Leben aneinander, und wer jene ergreifen will, muß streben, auch dieses zu durchdringen in seinen tausend verfließenden Linien, seinen sich kreuzenden und bekämpfenden Daseinstrieben." Dem modernen Leben entstammte die neue naturalistische Dynamik des Dramas. Ihre Faktoren, Trieb und Milieu, hatten am Ende des Jahrzehnts den Sieg errungen über die idealistisch gefärbten Leidenschaften und sittlichen Ideen der älteren Dynamik. Damit war zugleich ein neuer Notwendigkeitsbegriff geschaffen, die der Zeit gemäße dynamische Illusion war an die Stelle des unwahren Blendwerkes der Epigonendramen getreten. —

A. Wohl prophezeien im „Harold" Bleibtreus und in den „Merowingern" Detlevs von Liliencron geheimnisvolle Erscheinungen zukünftige Ereignisse, aber die Handlung beider Dramen wird nicht durch übernatürliche Eingriffe beeinflußt.

Nur ein Dichter, Fritz Lienhard, läßt im „Naphtali" (1888), seiner Quelle, dem alten Testament, folgend, eine außerhalb der diesseitigen Welt stehende Macht, des Judengottes Hand, sichtbar eingreifen in die Fabel zugunsten des auserwählten Volkes. Die von den Ägyptern hart bedrückten, ihnen fronenden Juden fordern in Lienhards Stück freien Abzug aus dem Lande des Pharao. Dieser will die wertvollen Arbeitskräfte nicht verlieren. Da hilft Jehova selber seinem Volke. Er verhängt Plagen über die Ägypter und erwürgt schließlich ihre Erstgeburt, wie Moses dem widerstrebenden König prophezeit hat. Der Pharao gibt nach. Bald aber bereut er seinen Entschluß und verfolgt die Ausziehenden. Da läßt Gott ihn in der Flut des Schilfmeers untergehen.

Lienhard mochte fühlen, daß diese Schicksalsführung im „Naphtali" eine starke Zumutung an den Glauben des skeptischen modernen Lesers

bedeutete. Und so hat er den Eindruck des Wunderbaren abgeschwächt. Als Motive zum Tode Therons, des erstgebornen Sohnes von Pharaos Feldhauptmann, fügte er zu Gottes Eingriffe Fieber und quälende Gewissensbisse über die Ermordung der von dem Sterbenden zuvor verführten Mephra. Der Untergang Pharaos und seiner Krieger im Meere wird dadurch begreiflicher gemacht, daß umspringender Sturmwind die Flut herantreibt just zu der Zeit, wo die Juden schon das andere Gestade erreicht haben, Pharao aber in blindem Zorn durch das noch trockene Becken den Flüchtigen nacheilt.

Nicht alle Juden wollen Ägypten verlassen. Die jüngeren, an ihrer Spitze Naphtali, wünschen sich die Ägypter zu unterwerfen, um dann als die Herren in Prunk und Sinnengenuß zu leben. Die Liebesleidenschaft zu Nitokris, Therons Schwester, zieht Naphtali auf die Seite der Ägypter. Seine Sinnlichkeit ist mächtiger als die Treue gegen sein Volk. Er macht Jehova für das Geschehene verantwortlich. Über die Worte seines Vaters, Gott wolle seine Rettung nicht, reflektiert er: „„Gott will seine Rettung nicht“ — weshalb? — Weil er ihm ein unruhig Hirn, ein heißes Herz und zu viel Blut in den Körper gab, und dieser Körper riß ihn zu Sünden hin, und diese Sünden mußten gerächt werden — „Der Tod ist der Sünde Sold,“ sagen unsere Väter. Nun wohl, so bin ich wieder, von wo ich ausging; so mag mir der Schöpfer, wenn er mich wieder auf die Erde schickt, einen besseren Leib geben, so wird er mich nicht wieder zu Sünden fortreißen — was machst du mir Vorwürfe?! Halt' dich an diesen Leib — und den hab' ich von dir!“ Die „Sünde“ wird hier physiologisch, also modern wissenschaftlich, begründet, die physiologische Tatsache freilich wieder aufgefaßt als geschaffen von einer transzendenten Macht. Später glaubt Naphtali, er könne sein Schicksal doch zwingen durch seinen Willen: „Du hast dich geirrt, Vater: „Gott will seine Rettung nicht“ — ich aber will sie! ich bin's, der hier zu wollen hat!“ Er verläßt die Ägypter und Nitokris, die sich ihm völlig hingegeben hat, um zu seinem Volke, zu seiner ersten Geliebten Mirjam zurückzukehren. Aber er kommt zu spät. Die Flut trennt ihn von den Israeliten am jenseitigen Ufer. Da ballt er die Faust gen Himmel und rast: „Toben, toben, toben — das ist dein ganzer Beruf! Rache und Vergeltung dein einzig Geschäft! — Pfui über dich, Jehovah, mir ekelt vor solchem Gott!“ Allmählich wird er ruhiger und bekennt sich zur Schuld. Als er sich, innerlich seinem Volke und Gott wiedergewonnen, ins Meer stürzt, da bricht die Sonne durch das Gewölk, ein Zeichen von einem gnädigeren als dem alttestamentlichen Gott der Rache.

Keine sittliche Idee, materialistische und realistisch betonte geschlechtliche Triebe vielmehr entscheiden im Handeln des Ebräers Naphtali bis zur Reue über den Verrat an seinem Volke. Mit diesem Bestandteil der zwiespältigen Dynamik kommt das Stück, welches durch das Eingreifen

Gottes sich vom modernen Empfinden entfernt, dem Verlangen nach lückenloser Kausalität wieder entgegen.

Nicht mehr Gottes Hand selber, nur der unerschütterliche Glaube an ihn bestimmt entscheidend den Gang der Fabel in Arthur Fitgers „Hexe" (1875). Der Bremer Dichter steht in diesem Stücke mehr als in „Von Gottes Gnaden" und den „Rosen von Tyburn" im Banne des Epigonenidealismus. Weltanschauung kämpft gegen Weltanschauung, der Gottesglaube gegen freie Religiosität. Der Jude Simeon, der die Heldin des Stückes, Thalea, in den Wissenschaften unterrichtet hat, sagt zu seiner Schülerin: „Die Seligkeit des Himmels habt Ihr aufgeopfert für den Fluch, in dem ewig kreisenden Stoff der Erde durch Geburt und Tod und Wiedergeburt festgebannt zu sein." Thalea gilt den von fanatischen Eiferern gelenkten Dorfbewohnern als Hexe. Ihre Wahrheitsliebe verbietet ihr trotz drohender Gefahr, kirchliche Frömmigkeit zu heucheln, als nach des Geliebten, des verloren geglaubten Edzard, Heimkehr aus dem dreißigjährigen Kriege Gott für den Frieden gedankt werden soll. Da verbünden sich beide gottesgläubigen Konfessionen, die evangelische und die katholische, gegen Atheismus und Pantheismus und damit gegen Thalea.

Ein zweiter Konflikt ergibt sich aus der Liebesleidenschaft der Heldin wie ihrer anmutigen, von dem Heimgekehrten wiedergeliebten Schwester Almut zu Edzard. Sein einst gegebenes Manneswort bestimmt Edzard, Thalea treu zu bleiben. Diese aber sieht an der Schwelle der Kirchenpforte ein, daß sie auf die Vermählung verzichten muß: ertrotztes Recht wäre Unrecht. Ihr Zurückschrecken am Eingange des Heiligtums fassen die frommen Eiferer als Beweis ihres Bundes mit dem Teufel auf. Sie soll auf die Bibel schwören, daß ihre Wissenschaft von Gott stamme und zu Gott zurückführe. Aber die Leidenschaftliche läßt sich keinen Grenzstein ihrer Gedanken setzen: sie zerreißt die Bibel. Das Ende ist ihr Tod durch die Hand des protestantischen Fanatikers Lubbo. Die Schwester gewinnt den Geliebten.

Der Dichter steht natürlich auf seiten der Thalea. An die Stelle des alten Gottesglaubens setzt er seine Weltanschauung der Immanenz: „Wer da leben muß, muß gern oder ungern mitweben an dem ungeheuren Schicksalsfaden, den ewig dunkle Parzen zu weben begannen, als Zeit und Raum begann, den sie erst zerreißen werden, wenn Zeit und Raum vergeht . . . . ." „Die Sache der Wahrheit gilt es zu verfechten, und stemmte sich auch die Welt mit all ihrem dämmerhaften Traumglück des Glaubens und des Wahns dagegen . . . . ." „Erde, blutgetränkte, tränenbenetzte Erde, für die ich den Himmel dahin gab; ich will dein treues Kind sein. In der Erkenntnis, daß kein Paradies ist, dereinst vergossenes Blut und vergossene Tränen mit Seligkeit aufzuwiegen, will ich hienieden mich scheuen, die Schuld Eines Bluttropfens und Einer Träne auf mich zu laden . . . ." „Du Himmel der Seligen, den das grenzenlose, gott-

durchgeistete Weltall nicht mehr über sich duldet, steige hinab mit all deiner Liebe, mit all deiner Reine, mit all deiner Schöne steige hinab in unsere Brust."

Idealistisch sind auch die Schicksalsvorstellungen, welche sich aus Heinrich Bulthaupts Dramen „Gerold Wendel" (1884 zuerst aufgeführt), „Eine neue Welt" (1886) und „Der verlorene Sohn" (1889) erschließen lassen. Leidenschaften wie Liebe, Haß und Eifersucht und von leidenschaftlichem Empfinden getragene ethische Ziele wie soziale oder religiöse Freiheit sind die Hauptmotoren in diesen Stücken. Gleich dem Autor der „Hexe" bekundet Bulthaupt, ein Bremer Dichter wie jener, im „Gerold Wendel" und in der „Neuen Welt", wo auch das Motiv des Wahrheitsmutes verwendet ist, ein starkes religiöses Interesse.

Soziale und wirtschaftliche Not treibt in dem an Motiven reichen „Gerold Wendel" die Bauern zum Kampfe gegen ihre Unterdrücker, die Ritter und Fürsten. In diesem Kampfe gerät der junge Bauer Gerold Wendel mit dem eigenen Bruder Balder, der, neugeboren gegen eines Grafen totes Kind eingetauscht, sich ritterbürtig dünkt, mit dem Räuber der von Gerold geliebten Maria, Florian Geyers Schwester, hart zusammen. Schon stehen die Brüder in leidenschaftlichem Haß mordbereit einander gegenüber, da enthüllt die Mutter, obwohl durch einen Eid zum Schweigen verpflichtet, das Geheimnis ihrer Verwandtschaft. Eifersucht führt von neuem beinahe zum Brudermord. Verschmäht von Maria, die Balder liebt, will Gerold den von den Bauern gefangen gehaltenen Bruder töten lassen. Florian Geyer hindert es. Er führt im Gespräch Gerold zu innerer Läuterung und läßt ihn die Richtschnur für sein künftiges Handeln finden:

„Nicht heut noch morgen heilt die Weltenwunde,
Und Millionen Leben fordert sie . . . . .
Du lebst und stirbst dem Herrn.
Hilf du sein Reich errichten! Hoffe nichts
Für dich!
(Er lüftet den Vorhang ein wenig.)
Wie durch das Dunkel dort der Strahl
Des nahen Morgens dämmert, ahnungsvoll,
So funkelt eine Zacke seiner Krone
Durch dieses Völkergraun — wenn tausend Jahre
Verrinnen, ist er herrlich aufgegangen
Und herrscht vom Himmel mit der Sonne Prangen!
Dann führt der Kriegsgewaltige den Pflug,
Dann rankt sich um den Herrscherstab die Rose,
Dann sind die Kugeln, die den Ahnherrn fällten,
Ein lachend Spielzeug in der Enkel Hand."

Gerolds innere Wandlung besiegeln seine Worte:

„Hast du mein Aug' entsiegelt, Sünde, ward
Ich wissend durch die Frucht der Schuld? Gott, Gott!
So laß mich danken, daß der Krankheit diese
Arznei beschieden ward! Die Binde fällt,

Des Blutes Wellen branden leiser, mit
Der Nacht und ihren Schatten flattern raschelnd
Die tagesscheuen Wünsche hin zum Abgrund,
Dem sie entstammen. Freiheit! Freiheit! Freiheit!
So dehn' ich mich in dir! Und wie die Luft
Die Wangen wie ein Kindeskuß mir kühlt,
So rein — so küßt wunschlose Liebe mich!
Noch um ein kleines — und es ist gelungen!
Ich will — und so gerüstet in den Kampf!"

Treu dem sittlichen Zwange, der ihn jetzt lenkt, nämlich mit selbstloser Liebe der Sache zu dienen, stirbt Gerold im Kampfe gegen den Bauernüberwinder, den Truchseß von Waldburg. Eine Vision tröstet den Sterbenden über die Niederlage seiner Partei. An Maria, die Geliebte des Bruders, der ihm in freiwilligem Tode vorangegangen ist, weil sein Stolz es nicht ertragen konnte, daß der Truchseß ihn, den Bauernsohn, nicht als Ritter anerkannte, richtet Gerold die Worte:

„Was schwebt
Heran? Willkommen, schöner Todesengel!
Darf ich die Hand dir reichen? Wehrt der ernste,
Der wunderbare Mann dir nicht? Du schließest
Die dunkeln Pforten auf — er steht am Tor.
Was für ein Lichtquell flutet durch die Spalten?
Die Schatten schwinden vor der Sonnenkrone —
Heil uns! Der Friedenskönig herrscht vom Throne!"

Die Tat, den Sieg, das Glück seiner Brüder, der Bauern, will Wendel. Anders denkt seine Mutter Benigna:

„Kreuz, Kreuz, Leid, Leid, das ist des Christen Los.
Er lebt, ein Märtyrer auf Erden — dort
Ist seine Heimat."

Sie flucht dem Sohne, als er den Kampf fortsetzen will trotz Luthers Brief wider die Aufrührer. Dem Sterbenden aber verzeiht ihre Mutterliebe.

Aus Eifersucht hat Adone in der „Neuen Welt" einen Mordversuch an Ludwig Behaim unternommen. Aus Eifersucht und Haß nimmt er den Kampf auf gegen den Heimgekehrten, den er für tot hielt. Der Bundesgenosse des Liebestollen ist die katholische Kirche, die grausame Verfolgerin der Ketzer, als deren einer Behaim den Fanatikern gilt, als deren einer er sich bekennt, durch eine Intrige der Gegner zum Bekenntnis seiner Überzeugungen gedrängt, durch den Wahrheitstrieb seines Gewissens dazu gezwungen. Freiheit, Liebe, Duldung und Wahrheit preist der begeisterte Bekenner vor den strenggläubigen Katholiken. Man nimmt ihn gefangen. Ihn zu retten, opfert sich Ludwigs Geliebte durch den Schwur, Adone zu gehören, um den Ungeliebten dann durch Selbstmord um ihren Besitz zu betrügen. Durch des Infanten Gunst freigelassen, verläßt Behaim Spanien, dies Land der Erstarrung und Unfreiheit, vom zuversichtlichen Glauben an das ewige Leben der Freiheit, das endliche Kommen einer neuen Welt erfüllt.

Schuld erwuchs in den voraufgenannten Dramen aus ungezügelter Liebesleidenschaft. Aus der Überspannung des Treubegriffes erwächst sie im „Verlorenen Sohn“. Der Freiherr von Schenk-Wardein wird aus Treue gegen seinen 1866 des Landes beraubten König von Hannover zum Verräter an seinem neuen Vaterlande, zum Spion des Auslandes, zum Feinde seiner nächsten Angehörigen. Ein Zufall fügt es, daß der „verlorene Sohn“ Magnus das Verbrechen des Vaters enthüllt. Um nun den mit ihm entzweiten Vater zu retten, bezeichnet sich Magnus selber als den Verräter. Sein Vater nimmt dies Opfer nicht an, dem Gericht entgeht er durch Selbstmord. Das neue Vaterland und die Treue zum alten wurden des Freiherrn Verhängnis.

Wie Bulthaupt wandelt Heinrich Hart, obschon mit seinem Bruder Julius einer der ersten Rufer im Streit um eine neue, aus dem Leben der Zeit heraus geborene und mit ihrem Geist erfüllte Dichtung, in seinem nur stofflich modernen Drama „Sedan“ (1882) auf alten, der neuen Weltanschauung noch fernen Pfaden. „Sedan“ ist ein Leidenschafts- und Schulddrama. Die Verhältnisse, die den schwachen Kaiser Napoleon III. vorwärtsschieben und schließlich stürzen, dazu seine Herrschgier und niedere Genußsucht sind die wichtigsten die Handlung regierenden Kräfte.

Durch den Staatsstreich des Jahres 1851 hat Napoleon eine schwere Schuld auf sich geladen. 1870 kommt die Zeit der Sühne. Er muß für seinen Thron bangen. Diesen zu stützen, drängen Berater den schwachen Kaiser zu einem neuen Staatsstreich. Eine Gegenpartei, geschart um die Kaiserin, die manche von den europäischen Höfen erlittene Kränkung zu rächen hat, und um den starrgläubigen Jesuitenpater St. Maurice, der die protestantischen Ketzer ausgerottet sehen möchte, treibt zum Kriege gegen Preußen. Geschoben durch diese Partei, entschließt sich Napoleon endlich zu dem gefährlichen Mittel, seinen Thron zu festigen. Vom eigenen Gewissen und obendrein von der Mutter des Arbeiterführers Bernhard Sutro, dessen Weib der Kaiser in grausamer Genußsucht mißbraucht hat, wird ihm der unglückliche Ausgang des Krieges vorausgesagt. Das Ende ist Sedan. Der Verlierende glaubt von einem übermächtigen Schicksal besiegt zu sein. Und der im Kampfe sterbende St. Maurice erkennt angesichts der gewaltigen Fügung, daß Gott nicht der namentlich gegen alle Ketzer harte, eifrige Gott ist, als den er ihn bisher angebetet hat, sondern der Gott der Liebe. Wie ein Gottesgericht erscheint der Ausgang mit seiner poetischen Gerechtigkeit, wie die Fügung einer des Kaisers Schuld rächenden und des Priesters harten Sinn zur Liebe kehrenden Macht.

Leidenschaften wie in Bulthaupts Dramen und in „Sedan“ und sittliche Glaubenssätze wie in jenen sind die Schicksalsmächte in der „Gräfin Pusterla“ (1886), in „Johann von Schwaben“ (1886) und „Marino Falieri“ (1887) von Wilhelm Walloth. Nur treten bei Walloth andere

ethische Ziele hervor als bei Bulthaupt: die Schirmung der Ehre und Sühnung der verletzten ist ein wiederkehrendes Motiv.

Das Liebesglück des Grafen Pusterla und seiner Gattin Bianca wird gestört durch die heiße Leidenschaft des Herzogs Lucchino Visconti von Mailand zur Gräfin. Diese weist des Aufdringlichen Werbungen zurück und beleidigt ihn. Da schlägt des Herzogs Liebe in Haß und Rachsucht um. Er läßt den für seine Ehre mit dem Degen eintretenden Pusterla gefangen nehmen. Das scheinbar bedrohte Leben des Gatten zu retten und seine Freilassung zu erwirken, opfert die durch ein Intrigenspiel betrogene Bianca dem Herzog ihre Ehre. Pusterla aber meint, seine Gattin habe ihre Ehre höher achten müssen als sein Leben. Er will den Herzog töten. Doch der kommt dem Grafen zuvor und läßt ihn beseitigen. Des Gatten Ermordung und die eigne Vergewaltigung rächt Bianca durch des Herzogs Vergiftung. Sie selber folgt ihm in den Tod.

Verletztes Ehrgefühl und rächende Gerechtigkeit sind, wie in andrer Erscheinung in der „Gräfin Pusterla", auch im „Johann von Schwaben" die am entschiedensten vorwärtsdrängenden Kräfte. Den Helden Johann führen das Gefühl der Verletzung seiner Ehre, immer erneuter Kränkung und Verhöhnung durch Kaiser Albrecht, seinen Oheim, die Vorenthaltung seines Erbes an Land und die Aufreizung durch andere erst zur leisen, dann immer stärker werdenden Absicht und schließlich zur Tat des Kaisermordes. Johann schwankt zwischen Reue und dem Glauben an das Recht zu seiner Tat. Des Getöteten Gattin sucht sich Stillung ihres Racheverlangens am noch unbekannten Mörder zu schaffen. Nach Aufdeckung seiner Täterschaft kommt Johann zum Entschluß öffentlicher Sühne. Er wird hingerichtet.

Die Ehre Pusterlas wurde aufs schwerste verletzt durch die Schändung seines Weibes. Durch einen leichtfertigen Scherz über seine Gemahlin fühlt der Doge Marino Falieri seine eigene, seiner Gattin und Venedigs Ehre aufs ärgste beschimpft. Nach seinem wie nach seiner Gattin strengem Empfinden kann nur der Tod den Frevel sühnen. Im Kampf um Genugtuung mit dem Rat der Zehn, der den Scherz belacht und die ganze Angelegenheit als Lappalie behandelt hat, vorwärts getrieben außerdem durch eine Intrige des ehrgeizigen, nach dem Dogenrange strebenden Nasoni, vergeht sich Marino Falieri wider Recht und Gesetz und muß dafür den Tod durch den Henker erleiden.

Der auf einem frivolen Scherz aufgebaute „Marino Falieri" ist realistischer als die übrigen Dramen Walloths. Den Epigonen Rudolf von Gottschall störten „kraftgeniale Zynismen" daran, wie ihm an der „Gräfin Pusterla" der Stoff zu grell war.

Walloths Stücke können nicht mehr in dem Maße wie die Bulthaupts, der die Schuld seiner Helden unbezweifelt läßt, als „Schulddramen" gelten. Der Dichter hat das Schicksal seiner Hauptpersonen überall zwingend zu motivieren versucht, es mit suggestiver Kraft als unabänder-

lich erscheinen lassen. Recht und Unrecht zugleich haben Johann wie Marino Falieri. Daher wird auch an der Schuld der Helden gezweifelt. Hatto fragt die Johanns Tod fordernde Elisabeth:

„Weißt du, ob, folgst du deines Blutes Mahnung
Und opferst dieses Blut, ob du alsdann
Nicht neues Unrecht häufst auf altes Unrecht?
Denn kannst du des Verbrechers Seele und
Die Seele seines Opfers so durchschauen,
Daß du genau bestimmen darfst: Auf dir
Ruht ew'ge Schuld, und du warst völlig schuldlos?"

Und im „Marino Falieri" klagt des Dogen Gattin Maria:

„So unerbittlich ist das Schicksal, weh mir!
Und wir sind nichts? so gar nichts? können uns
Kaum mehr dagegen sträuben als die Fliege?
Ich glaub' es noch nicht, daß du sterben mußt.
Nein, nein! Denn, mein Marino, dürfen Menschen
Den Menschen töten? Fehler hat ja jeder.
Darf das Geschöpf des Zufalls und des Schicksals
Den Mitgenossen, beide gleich unglücklich,
Gleich sündhaft — strafen mit dem Tod — dem Tod,
Der nur in einer höhern Hand ruhen sollte
Als letztes Mittel, letztes Strafwerkzeug?"

Die idealistische Epigonendynamik wird in den Dramen Ernst von Wildenbruchs (es kommen hier in Frage: „Der Mennonit" (1877 geschrieben, 1881 aufgeführt, 1882 gedruckt), „Harold" (erster Entwurf 1874, Aufführung 1882, Druck 1882), „Väter und Söhne" (1879 geschrieben, 1881 aufgeführt, 1882 gedruckt), „Die Karolinger" (Erstaufführung am 6. März 1881), „Christoph Marlowe" (1884 aufgeführt, 1885 gedruckt), „Das neue Gebot" (1886 aufgeführt und gedruckt) und „Der Fürst von Verona" (1886 aufgeführt, 1887 erschienen) durch einen neuen Zug belebt. Die Leidenschaften sind häufig nervös gefärbt. In ihrer Hast und Unruhe erwecken sie oft den Eindruck, als seien sie nicht aus kraftvollem Empfinden heraus geboren, sondern aus überreizter, aufzuckender Schwäche.

Ein starker eigener Antrieb, mit immer rücksichtsloserem Realismus zu schaffen, fehlt Wildenbruch. In den Eingangsjamben zu dem Heldenlied „Sedan" meint er, der Dichter solle sein Volk dort nur suchen und finden, „dort, wo es herrlich ist und schön und groß". Wildenbruchs eigentliches Gebiet ist das historische Drama. Erst als der Erfolg dem Realismus Recht gab, schloß er sich ihm mit der „Haubenlerche" (1890) enger an. Die moderne Erfolganbeterei ist auch für manche Gestalten seiner Dramen charakteristisch.

Den tieferen Weltanschauungsproblemen seiner Zeit steht Wildenbruch fremd gegenüber. Durch eine leitende Idee die Ereignisse eines Dramas straff zusammenzuhalten, das liegt ihm nicht, mag er auch den Vaterlandsgedanken häufig akzentuieren.

Dem „Mennoniten“ eignen die in Wildenbruchs meisten Dramen wiederkehrenden dynamischen Faktoren, Vaterlandsliebe und ihr widerstrebende Mächte, hier die mennonitischen Anschauungen, und Liebesleidenschaft. Hierzu tritt in diesem Stück namentlich Kindesliebe, ein voreilig gegebenes Versprechen, dies bei Wildenbruch so beliebte Mittel, die dramatische Verwicklung herbeizuzwingen, ferner der Ehrbegriff, Eifersucht und ihr entspringender Haß und Rachedurst. Außerdem ruft der Dichter den Zufall zu Hilfe.

Liebe zum Vater veranlaßt Maria, dem um sie werbenden Mennoniten Matthias ihr Jawort zu geben. Just da kehrt ihr Geliebter Reinhold aus der Ferne zurück. Die Liebe zu ihm erwacht aufs neue. Sie wird um so stärker, als der Geliebte Maria vor der Zudringlichkeit eines Franzosen — das Stück spielt im Jahre 1809 — beschützt. Der Verteidiger ihrer Ehre will sogar, obwohl Mennonit wie Marias Vater und Matthias, ein Duell mit dem Franzosen eingehen. Der mit sinnlicher Begier nach Marias Besitz strebende Matthias verrät den Duellplan der Mennonitengemeinde, nach deren Grundsätzen jedes Mitglied, das Blut vergießt, ausgestoßen werden muß. In der Mennonitenversammlung zurückgehalten, versäumt Reinhold das Duell. Damit hat er seine „Ehre verloren“. Und auch die Maria soll er nicht haben, weil sie verpflichtet ist, ihr dem Matthias gegebenes Wort zu halten.

Die Liebesgeschichte wird durch Anflickung der Vaterlandsidee fortgeführt. Durch einen Abgesandten Schills wird Reinhold für dessen Unternehmen gewonnen. Maria will mit dem Geliebten ziehen. Aber Matthias hat den Fluchtplan belauscht, hat erfahren, daß Reinhold Anhänger Schills geworden ist und mit dem Abgesandten wieder zusammentreffen wird. Durch Marias Abscheu vor ihm weitergetrieben, verrät der eifersüchtige Bösewicht den Franzosen, daß der von ihnen gesuchte Verbreiter des Schillschen Aufrufes wiederkehren will. Die gegen das Vaterland gleichgültigen Mennoniten fesseln den sie schmähenden Reinhold, um ihn den Franzosen auszuliefern. Maria aber befreit ihn und will mit ihm fliehen. Ihr edelmütiger Geliebter verzögert die Flucht, um Schills Boten vor der Gefangennahme zu bewahren. Das gelingt, er selber aber wird festgenommen von den eintreffenden Franzosen. Maria stirbt an den seelischen Erschütterungen.

Eine an Motiven reiche Dynamik weisen wie die Handlung des „Mennoniten“ die meisten Stücke Wildenbruchs auf. Dabei ist die Vaterlandsidee nur eins unter vielen Motiven, das keineswegs jedesmal den ganzen dramatischen Organismus beherrschend durchdringt.

Im Gegensatz zum „Mennoniten“ wird im „Harold“ von vornherein das Handeln des Helden durch die Vaterlandsliebe bestimmt, wie in Bleibtreus gleichnamigem Drama. Harold will England nicht in die Hände der Normannen fallen lassen. Er verteidigt sein Vaterland nach König Eduards Tode gegen den Normannenherzog Wilhelm, dem Eduard

sein Reich zum Erbe versprochen hat, bis zu seinem Ende. Wie anderwärts genügt Wildenbruch auch hier diese leitende Idee nicht. Ihm kommt es in erster Linie auf dramatisches Leben, auf bunte, wirksame Vorgänge an. Und so jagt auch im „Harold" ein Ereignis das andere. Die sie bestimmenden Motive sind die Gerechtigkeitsforderung der Sachsen für die Tötung von dreißig der Ihren durch Normannen, die gewalttätige Gefangennahme von Harolds Bruder Wulfnoth, vor allem aber die Liebe zwischen Adele, der Tochter des Normannenherzogs, und dem Haupthelden, der in seinem Liebesrausch einen unbedachten, bedeutungsvollen Schwur leistet, usw.

In „Väter und Söhne" hat Küstrins Kommandant von Ingersleben den Deserteur Wilhelm Bergmann Spießruten laufen lassen. Dieser hat dabei den Tod gefunden. Den Sohn und Bruder rächen der frühere Dorfschullehrer Valentin Bergmann und sein Sohn Heinrich durch den Verrat der von den Franzosen belagerten Festung Küstrin an die Feinde. Dies Verbrechen am Vaterlande wird zuerst von Heinrich, später auch von Valentin, der aus Rachsucht seinen Sohn obendrein zum französischen Spion machen will, bereut und gesühnt. Rachsucht und das Vaterland als sittliche Macht sind somit die wichtigsten Mittel, die natürlich noch mit einer Liebesgeschichte verflochtene Haupthandlung vorwärts zu treiben.

Leidenschaftliches Streben nach Macht, Herrschaft und Ruhm, dazu die Liebe zu Judith, der kaiserlichen Gemahlin Ludwigs des Frommen, sind in den „Karolingern" die Triebfedern für des Haupthelden, des Grafen Bernhard von Barcelona, Taten. Bernhard macht Karl, der Kaiserin heiß geliebten Sohn, neben den anderen Söhnen Ludwigs des Frommen zum König. Ein Zufall ermöglicht es dem Grafen, die Treulosigkeit der Brüder Karls gegen ihren Vater zu entlarven und diesen so für Judiths Sohn zu gewinnen. Zum Alleinherrscher und Kaiser will Bernhard den jungen König erhöhen, mit der heimlichen Absicht, später über ihn hinwegzuschreiten. Skrupellos verfolgt der Graf sein Ziel. Treulos verläßt er, der Buhle der Kaiserin, die ihn liebende Maurin Hamatelliwa, gewissenlos vergiftet er den alten Kaiser. Aber Bernhard erreicht seine Absichten nicht. Er stirbt, von den deutschen Großen getötet, nach Enthüllung seiner Taten.

Wildenbruch legt seinem Helden die begangenen Verbrechen nicht als Schuld zur Last. So wenig wie der „Mennonit" sind die „Karolinger" ein Schulddrama. Bernhard reflektiert:

„Mit meiner Mutter rechtet, der Natur.
Auch sie trägt Blutschuld; eine jede Stunde
Sieht tausendfält'gen Tod, dem Schwächeren
Vom Stärkeren verhängt. — Und dies Wort „Schuld"
Ist nur der Seufzer der Ertrinkenden,
Die in dem Lebensozean der Kräfte
Zu schwach zum Schwimmen. — Du sei meine Göttin,

Die du den Abgrund zwischen Recht und Unrecht
Im Löwensprunge überwältigst: Tat!"

Psychologisch tiefer als die bisherigen Stücke des Dichters ist das Charakterdrama „Christoph Marlowe". Der Poet Marlowe, nach langer Zeit ins Schloß seines Wohltäters Walsingham heimgekehrt, entführt diesem und dem Bräutigam Francis Archer die von ihm leidenschaftlich geliebte und heftig ihn wiederliebende Tochter Walsinghams, Leonore. Er kann ihr nicht das versprochene Glück schaffen, denn er ist nicht der Große, für den er sich gehalten hat. Ein Größerer, Shakespeare, raubt ihm den Glauben an sich. Der innerlich Gebrochene büßt auch äußerlich seine Schuld. Er findet den Tod von Archers Hand. Der Schluß klingt versöhnlich aus: Marlowe wird verziehen von Francis wie von der Geliebten. Und der von ihm beneidete Shakespeare beklagt seinen Tod mit den Worten:

„O welch ein edler Geist ist hier zerstört!"

Im „Neuen Gebot" ist mit dem üblichen Liebesthema ein Pflichtenkonflikt, in den der königstreue und verheiratete Priester Wimar gerät, als Hauptproblem verbunden, der Widerstreit nämlich zwischen der Treue gegen den Herrscher und der Stimme des Herzens und auf der anderen Seite der Gehorsam gegen Gottes oder vielmehr des Papstes Wort, durch das Heinrich IV. in den Bann getan und die Ehelosigkeit der Priester geboten wird. Der Überbringer des päpstlichen Bannfluches und des neuen Gebotes, der Mönch Bruno von Magdeburg, stirbt von König Heinrichs eigner Hand. Die Vaterlandsidee triumphiert zum Schluß in Wimars Worten:

„Ein neu Gebot hast du uns bringen wollen:
Seid Gott getreu und treulos eurem Land!
Du hast Gott nicht gekannt: er spricht zum Menschen
Nur in der Heimatsprache heil'gem Laut;
Liebe zum Vaterland ist Gottes Dienst."

Wie namentlich in den „Karolingern" und im „Neuen Gebot", so wird es wieder evident im „Fürsten von Verona", einem handlungsreichen, von Leidenschaften wie Parteihaß, Liebesglut usw. durchpulsten Stück, daß die Hauptsache für Wildenbruch eine packende, stürmisch bewegte Fabel ist, daß ihn seelische oder, abgesehen von der oberflächlich gehandhabten Vaterlandsidee, sittliche Probleme wenig interessieren.

Nervöser noch als Wildenbruch und eifriger noch bemüht um die Erzielung von Theaterwirkungen ist Richard Voß. Ohne innere Teilnahme, willkürlich schaltet der ruhelose Dichter mit sittlichen Ideen und Leidenschaften, um nach dem Muster eines Dumas fils raffinierte Effekte herauszuklügeln und Erfolg zu erjagen. Von seinen Dramen gehören hierher: „Die Patrizierin" (1881), „Luigia Sanfelice" (1882), „Pater Modestus" (1882), „Regula Brandt" (1883), „Der Mohr des Zaren"

(1884), „Treu dem Herrn“ (1886), „Brigitte“ (1887) und „Wehe den Besiegten!“ (1888).

In der „Patrizierin“ bestimmt Freiheitsstreben den Spartakus und die römischen Sklaven zum Kampfe gegen ihre Herren. Doch läßt Voß die Freiheitsidee bald fallen. Sie interessierte ihn in erster Linie als Mittel, lebendige dramatische Gegensätze zu schaffen. Dasselbe gilt von den Leidenschaften der Liebe und des Hasses, die weiterhin die wohlkonstruierte, an krassen, raffiniert herausgearbeiteten Kontrasten reiche Handlung regieren, dasselbe von dem sozialen Gegensatze zwischen dem Sklaven Spartakus und der ihn liebenden Patrizierin Metella, die jenen erst vom Tode rettet und schließlich vernichtet.

Die Schuldfrage beachtet Voß kaum in der „Patrizierin“. Weniger noch fesselt sie ihn in „Luigia Sanfelice“. In dieser rührenden, an sorglich berechneten Theatereffekten wiederum reichen Geschichte führen Liebe und kriegerische Verhältnisse zur Hinrichtung der Heldin, die einen Anschlag des später siegreichen Feindes verraten hat, um ihren Verlobten zu retten.

„Regula Brandt“ und „Pater Modestus“ sind zwei grobe Dramen, die dem Schauerstück bedenklich nahe stehen. Auch „Der Mohr des Zaren“ ist für die Entwicklung der Dynamik bedeutungslos.

Selbstlose Treue gegen seinen Kurfürsten, der vor dem siegreichen Friedrich dem Großen hat fliehen müssen, bringt in „Treu dem Herrn“ den sächsischen Rat Ellinger in schwere Konflikte und Gefahren. Zur Rettung der ihm anvertrauten kurfürstlichen Gelder braucht er den Kalkulator Börne. Dieser, ein niedrig denkender Theaterbösewicht, ist aber nur dann zur Hilfe bereit, wenn Ellingers Tochter Marianne, die den Kalkulator haßt und einen andern liebt, die Seine wird. Der alte Ziethen muß als deus ex machina alles zum guten wenden. Neben dem moralischen Getue, den Leidenschaften und dem deus ex machina sind ein Ehrenwort und Kindesliebe Mitregenten der Vorgänge.

Konstruiert wie hier ist der Konflikt in der „Brigitte.“

In dem Leidenschaftsdrama „Wehe den Besiegten!“ vertritt der von Elba nach Frankreich zurückkehrende Napoleon eine an den Kampf ums Dasein, in dem das Recht des Stärkeren triumphiert, erinnernde Anschauung: „Es gibt nur eine Macht, die ich für berechtigt halte, Herrscher zu sein: die Kraft! Was diese Kraft auf ihrem Wege zum Gipfel hinauf zermalmt — was sich von dieser Kraft zermalmen läßt, ist des Zermalmens wert.“ Vor solch einer dynamischen „Moral“, wie sie schon Wildenbruchs Bernhard von Barcelona vertrat, müssen sittliche Begriffe wie Recht, Unrecht und Schuld verblassen. Trotz des Zieles, das Voß dem Korsen andichtet, ein freies, großes Volk aus den Franzosen zu machen, scheitert der Kaiser. Sein natürlicher Sohn Mario, als Offizier Ludwigs XVIII. erst erbitterter Feind Napoleons, dann sein begeisterter Anhänger, wird als Verräter erschossen.

Von den Dramen Karl Bleibtreus, der hastig Werk auf Werk schuf, hat der „Harold“ (1887) die noch am meisten im Epigonenidealismus befangene Dynamik. Das Schicksal Harolds wird in vagen Andeutungen vom Geiste Alfreds des Großen vorausverkündet, als wäre es prädestiniert von einer heidnischen Gottheit. Aber nicht eine jenseitige Macht, sondern immanente psychische Kräfte, vor allem Herrschgier, Vaterlandstreue, Frauenliebe und der Begriff der Familienehre sind die vorwärtstreibenden Kräfte.

Des Helden Denken und Willen beherrscht die Idee des nationalen Einheitsstaates, das sittliche Prinzip, seinem angelsächsischen Vaterlande die durch die Normannen bedrohte Unabhängigkeit zu bewahren. Freiheit und Gerechtigkeit, das sind zwei feste Stützen der sittlichen Überzeugungen dieses angelsächsischen Atheisten aus dem zwölften Jahrhundert. Die Normannen werden vom Hofe Eduards VII. verdrängt, Harold selber sucht in der Normandie den Frieden zwischen Wilhelm dem Eroberer und England zu vermitteln. Den Eid, den er schwören muß, um heimzukommen, bricht er seinem Lande zu Liebe. Nach Eduards Tode erheben die Normannen Anspruch auf England. Dem zum König erwählten Harold entfremdet Gotteslästerung viele seiner Anhänger. Er stirbt im Kampf gegen die Eindringlinge aus der Normandie.

Harolds Schicksal erhält seine besondere Verwicklung namentlich durch die Liebe zwischen ihm und seiner Verwandten Edith — aus Rücksicht gegen die Kirche, mit der er im Interesse seines Vaterlandes jeden Kampf vermeiden muß, darf er sie nicht zum Weibe nehmen — und durch den Konflikt mit seinem Bruder Tostig, dem als Rebellen der Tod am Galgen droht, und den Harold selber tötet, um seines Geschlechtes Ehre zu wahren.

Ein selber wirklich leidenschaftlicher Dichter hat im „Harold“ leidenschaftliche Charaktere geschildert. Noch weniger von der Tradition belastet, wenn auch keineswegs frei von ihr, äußern sich die Leidenschaften in den Dramen Detlevs von Liliencron. In dem frischen, norddeutschen Poeten pulste ein außerordentlich intensives Lebensgefühl. Und ein starker Sinn für das Wirkliche zeichnete ihn aus. In dem zweiaktigen Genrebild „Arbeit adelt“ (1887) schildert John, ein aus Not Reitknecht gewordener deutscher Offizier in Amerika, der schließlich durch die Liebe einer reichen Amerikanerin, den Theateredelmut seines Schwiegervaters und die Großmut seines Königs von aller Sorge befreit wird, einen Reiterangriff: „Das ist eine Gnade Gottes, wenn er's im Leben einem Manne verstattet. Der Körper wird zu Stahl in den Augenblicken . . . Die Augen funkeln . . . Zügel fest . . . Die Fanfaren rufen, schreien, jauchzen. Welche Musik . . . Und weit vorgestreckt, mit kreisenden Säbeln, die wie Schleudern schwingen, prasseln die Regimenter aufeinander, ineinander. Sattelleere, Sturz und Staub, Klingen kreuz und Scharten. Trunken schwenkt die Faust den Raub flatternder Standarten.“ Sitt-

liche Probleme fesseln Liliencron nicht. Nirgends in seinen Dramen wird ein tragischer Konflikt konsequent entwickelt. Die Äußerungen starker Leidenschaften oder vielmehr ungebrochener, mit triebartiger Gewalt sich auswirkender Lebensgefühle, die rasch aufwallen und rasch verebben, zu schildern, das vor allem macht ihm Freude. So sind seine Dramen „Knut der Herr" (1885), „Die Rantzow und die Pogwisch" (1886), „Der Trifels und Palermo" (1887) und „Die Merowinger" (1888) fast ausschließlich von Leidenschaften, von Haß und Liebe, Kampf- und Jagdlust, Ruhmsucht und Herrschgier belebt. Härter und brutaler äußern sich oft diese Leidenschaften als etwa bei Bulthaupt oder in „Sedan", wo sie immer edel bleiben.

Da die Personen sich um sittliche Ideen nicht kümmern, sind des Dichterbarons Schauspiele noch weniger Schulddramen als die Wildenbruchs. Liliencrons Helden verspüren selten und dann recht schwache Gewissensbisse über eine ihrer schweren Taten. Darum ist auch nirgends von einer Sühne die Rede.

In „Knut dem Herrn" treibt der Haß den Heinrich Hinkefuß und vor allem die von Knut verschmähte Ulvilda, des greisen Königs Niels Gemahlin, zu dem Versuche, den kühnen, sorglosen, leicht versöhnten, heiteren Helden zu verderben. Knut wird verleumdet, sich der Königin auf unerlaubte Weise genähert zu haben. Und dann verspricht sich diese dem ungeliebten Magnus, dessen Herrschsucht Knuts Nebenbuhlerschaft um die Krone fürchtet, wenn er den Treulosen töte. Der gegen Knut unternommene Kampf entscheidet für diesen. Da ermordet den rasch mit seinen Gegnern versöhnten Sieger Magnus auf der Jagd. Neuer Haß und Kampf entbrennt, bis König Niels, Magnus, Heinrich Hinkefuß und Ulvilda im Streit mit Knuts Bruder, dem Prinzen Erich, ihr Ende gefunden und damit die Leidenschaften, die zu den Intrigen und schweren Taten führten, sich ausgetobt haben.

Starrköpfiges Festhalten am einmal gefaßten Entschluß, daraus erwachsender Haß und Kampf, ausgleichende Liebe, Freundschaft, Herrschgier usw. bestimmen die Vorgänge in den „Rantzow und Pogwisch".

Henning Pogwisch will einen anderen Herrscher über Schleswig-Holstein als sein für den Dänenkönig stimmender Freund Schack Rantzow. Keiner der eigensinnigen Gegner gibt nach:

„Rantzow
Tritt nicht vom Weg, den einmal er beschritten,
Und Hennings Leidenschaftlichkeit erwürgt
In Wutanfällen die Vernunft."

Rantzow nimmt den Freund gefangen, als dieser zu ihm kommt, um einen Vergleich anzubahnen. Schack Rantzows Burg wird von Hennings Anhängern zerstört, der befreite Pogwisch getötet. Der Sterbende versöhnt sich mit Rantzow. Die Liebe zu Schacks Tochter Heilwig

stimmt Hennings starrköpfigen, von Haß gegen den Vater der Geliebten erfüllten Sohn Wolfgang um.

An dies Hauptthema drängen sich eine große Anzahl Seitenschößlinge der Fabel. So ist breiter Raum dem herrschsüchtigen Geert von Oldenburg gewidmet, der seinem verhaßten Bruder, dem Dänenkönige, die Nachfolge in dem erledigten Lande vergebens streitig macht.

In „Trifels und Palermo" wird das Ende im Traume von Ottnand vorausgesehen:

„Und nun, so wahr ich atme unter euch,
Erscheint im Norden, groß in Flammenwolken,
Ein Löwe, mächtig, hoch die Vordertatzen
Zum jähen Sturz und Anfall, und — verschwindet."

Dieser Löwe ist der in seinen weitfliegenden Plänen früh scheiternde Heinrich VI.

Haß, Liebe, maßlose Herrschsucht und Ruhmgier treiben die Hauptpersonen zum Handeln. Des Kaisers brutales Machtstreben will Sizilien, dann Jerusalem, dann Indien und Afrika sich hinzuerringen zum Imperium. Heinrichs Liebe zu Irene, der Erbprinzessin von Griechenland, unterbricht die konsequente Verfolgung seiner Absichten:

„Durch meine Adern rast es wie die Pest.
Die Liebe ist die Pest . . . Mein Hirn verbrennt,
Die Lippe trocknet, Feuer frißt mich auf . . .
Die Liebe ist die Pest . . . Die Pest . . .
(Wie wütender Sehnsuchtsschrei) Irene . . ."

Aus Sizilien treibt es den Kaiser zurück nach Deutschland zu Irene, aus Deutschland wieder nach Sizilien. Hier besiegt er die ihn wegen der grausamen Blendung ihres Sohnes wahnsinnig hassende Sybilla, die Königinwitwe von Sizilien, die verbündet mit den Genuesern und Pisanern sich gegen Heinrich gewandt hat. Den Sieger aber, der das eroberte Land aufs grausamste zu verwüsten befiehlt, tötet die eigene Gemahlin Konstanze, die er verstoßen will, aus Mitleid und Liebe zu ihrer bedrohten sizilianischen Heimat.

Als blasse sittliche Idee, die neben den erwähnten elementaren Triebkräften wenig bedeutet, erscheint der Vaterlandsgedanke in Heinrichs Willen, Deutschland groß zu machen. Seine egoistische Ruhm- und Herrschgier bestimmt sein Handeln mächtiger als die Vaterlandsliebe trotz der Schlußworte seines Bruders Philipp:

„Wenn auch dein Ehrgeiz unermeßlich war,
Bis ihn des Himmels Blitz in Asche legte,
In fernste Zeiten klingt das Wort dir nach:
Du wolltest Deutschlands mächtigen Adlerflug,
Und Deutschland war dein letzter Atemzug."

Wie Bleibtreus „Harold" enthalten Liliencrons „Merowinger" supranaturalistisch-romantische Elemente. Der Dichter betont hier stärker die im Hohenstaufendrama durch Ottnands Traum leise angedeutete

Anschauung, eine höhere Macht prädestiniere der Menschen Geschicke. Diese Macht ist in den „Merowingern" der das Böse rächende, das Gute belohnende Gott, der die wilde Rachsucht der Brunhilde gegen die Mörderin Fredegunde und deren Sohn Chlotar nicht zum Ziele gelangen läßt. Eine überirdische Erscheinung, „ein Weib im langen, weißen, togaähnlichen Gewande" mit einem Flammenschwert in der Rechten verkündet dem König Theuderich, er sei das Opfer für die Sünden seiner Väter, und seiner Großmutter Brunhilde:

„Die Liebe sandte Gott euch, seinen Sohn,
Und sein Gebot: Vergebung euern Feinden."

Die trotzige achtzigjährige Alte wirft der Gottgesandten die unerschrockenen Worte zu:

„Nimm deine Liebe in den Himmel wieder.
Die Menschen stehen mit gekrallten Fingern
Zu stetem Todessprung sich gegenüber.
(herzhaft auf die Erscheinung zugehend)
So lang ich lebe, haß ich jeden Feind."

Ohne Flammenschwert erscheint dieselbe Gestalt Arnulf und Pippin, verheißt ihnen ihre dann tatsächlich erfolgende Befreiung aus Brunhildes Gefangenschaft und prophezeit:

„Gott lohnt der Menschen Tun in ihnen selbst.
(mit erhöhter Stimme)
Und wer sich fromm nach seinem Willen richtet
Und treu sein anvertrautes Amt verwaltet,
Auf dessen Nachkommen senkt er den Segen.
(mit erhöhter Stimme)
Ein stark Geschlecht hat euer Blut begründet,
Aus dem ein Kaiser einst wird auferstehn,
An Weisheit, Macht und Kraft und Pracht so mächtig,
Daß alle Völker ihm Gesandte schicken."

In den Verlauf der Handlung greift die transzendente Schicksalsmacht nicht unmittelbar ein. Es bleibt bei der romantischen Erscheinung. Die Fabel wird auch hier von den immanenten Kräften Haß und Rachsucht, Liebe, Eifersucht und Herrschgier gelenkt.

Ebenso heidnisch rachsüchtig wie Brunhilde gegen Chlotar, dem sie sein Reich zu entreißen trachtet, ist dieser ihr Gegner. Als ihm Boten die Kriegserklärung von Brunhilde bringen, gibt er zur Antwort:

„Brunhilden bring' die Grüße ihres Neffen:
Wenn sie in meinen Händen ist, soll sie
Am Schweif des wildesten von meinen Hengsten
Geschleift durch alle Lagergassen fliegen.
Dein König Theuderich, wenn ich ihn halte,
Am Kreuz nach unten soll er winselnd hängen,
Und jedesmal, will ihn der Tod befreien,
Wird er entnagelt, bis er endlich stirbt.
Und seine Kinder sperr' ich in ein Häuschen,
Laß, teerbestrichen, Werg und Stroh drum legen,
Bis in den Flammen ihre Stimmen schweigen."

Der Ausgang des Kampfes zwischen den Feinden ist die Gefangennahme der Brunhilde. Dem grausamen Martertode entgeht sie durch Vergiftung. Vergebens hat sie ihr Ziel, wieder Herrscherin zu werden, erstrebt. Um dieser Absicht willen hat sie sogar zugelassen, daß zwischen Theuderich, dem Könige von Burgund, und seinem Sohne Sigibert wegen der leichtfertigen Bertrada, des treulosen Weibes Chlotars, Zwist ausbrach, in dem der Sohn den Vater tötet. Reich noch an manchen anderen Vorgängen ist das wirre Drama, dessen Triebkräfte wie in Liliencrons übrigen Stücken durch kein Gedankenmotiv in ein festeres Gleis gezwungen werden.

Während bei Liliencron, realistischer freilich als bei Bulthaupt oder Hart oder Walloth, die Leidenschaften noch heftig aufflackern, tritt anderwärts eine Beruhigung des stürmischen Seelenlebens ein. Das gilt sogar für „Die Quitzows“ (1888) und den „Generalfeldobersten“ (1889) von Wildenbruch, obwohl sich hier die Leidenschaften von dem ruhigeren Verlaufe stellenweise um so kräftiger abheben. Vor allem aber gilt es für Martin Greifs „Prinz Eugen“ (1880), „Heinrich den Löwen“ (1886), „Die Pfalz im Rhein“ (1886) und „Konradin den letzten Hohenstaufen“ (1889) und auch für Cäsar Flaischlens unter dem Pseudonym „Cäsar Stuart“ erschienene dramatische Dichtung „Graf Lothar“ (1886).

In den „Quitzows“ bezieht Wildenbruch die Vaterlandsidee auf Brandenburg. Die Beschützung der Mark gilt ihm als ein zugleich Deutschland erwiesener Dienst. Dietrich von Quitzow vergißt seine Pflicht gegen das Vaterland, und darum gerät er in Konflikt mit seinem Bruder Konrad und Friedrich von Hohenzollern, die beide ihr Vaterland lieben. Freilich spät erst, nach manchen bunten Schilderungen und Vorgängen, setzt dieser Konflikt ein. Konrad bleibt Dietrich fast bis zum Schlusse treu. Er hat im zweiten Aufzuge seinen Bruder nicht für die Sache des verwüsteten und hart bedrückten Brandenburg gewinnen können. „Mein Vaterland bin ich,“ meint Dietrich, dessen Recht seine Faust, seine Mannesgewalt ist. Fleburg, dem Abgesandten des neuen Herrn der Mark, Friedrichs von Hohenzollern, erteilt er die Absage:

„Gesetz — Gesetz — So wißt, daß ich auf Erden
Nichts so verachte wie das Wort Gesetz!
Gesetz ist Bündnis aller feigen Memmen
Wider den starken, mut'gen, freien Mann!
Die Freiheit, aller Kön'ge Königin,
Sie ward zur niedern Magd durch das Gesetz.
So geb' ich Heimat ihr auf märk'scher Heide,
Mit diesem meinen Arm umschling' ich sie
Unlöslich, daß wir sterben gleichen Todes,
Und Dietrich Quitzow sei ihr letztes Wort!“

Als sein Bruder ihn an seine Vaterlandspflicht erinnert, erwidert er:

„All diese Worte:
Pflicht, Volk und Vaterland sind dumpfe Kammern,
Die ihr ins weite Land der Freiheit bautet.

Ich aber breche euch die Türen ein;
In euren Kammern hab' ich keinen Atem;
Ich will davon nichts wissen, fort damit!"

Friedrich von Hohenzollern aber gelobt, die Aufgabe, zu der er sich von Gott berufen fühlt, seine Pflicht, das Land zu schützen und ihm zu helfen, treu zu erfüllen. Der Vaterlandsfeind wird vom Retter des Vaterlandes besiegt. Vom eigenen Bruder getötet stirbt Dietrich, das Opfer nicht einer tragischen Schuld, sondern eines Stärkeren, als er war.

Der mit der Vaterlandsidee aufgeputzten Haupt- und Staatsaktion fehlt auch der Spaßmacher nicht. Er heißt Köhne Finke. Gleich im ersten Akt setzt seine und Rieke Strobands Liebesgeschichte ein. Ohne daß sie mit der Haupthandlung in Zusammenhang steht, wird sie breit ausgesponnen und bis in den letzten Akt hinein fortgeführt. Die Liebe äußert sich nicht in pathetischer Leidenschaft, sondern erscheint als realistisch schlichtes, warmes Gefühl.

Wildenbruchs naiver Chauvinismus tritt auch im „Generalfeldoberſten" zutage. Wieder wird der Stoff mit der Vaterlandsidee dekoriert. Der Generalfeldoberst Johann Georg von Hohenzollern will seinem deutschen Vaterlande durch Verteidigung der von Kaiser Ferdinand II. bedrohten protestantischen Territorien dienen. Vergebens drängt er seinen Bruder, den Kurfürsten Georg Wilhelm von Brandenburg, zur Annahme der böhmischen und schlesischen Königskrone. Durch die ehrgeizige Kurfürstin Elisabeth von der Pfalz und eine Wahrsagung bestimmt, tritt er nun für Friedrich V. von der Pfalz ein. Die durch des Winterkönigs Kläglichkeit verlorene Schlacht am weißen Berge bringt Johann Georg in die Gewalt seiner Feinde und damit seine Pläne zum Scheitern.

Eine breit ausgeführte Liebesgeschichte ist ebensowenig mit dem Hauptthema organisch verbunden wie die Liebesgeschichte in den „Quitzows". Das Zurücktreten der Bühnenleidenschaft wird auch hier, wenn auch nicht in dem Maße wie in dem Raubritterdrama, theatralisch wettgemacht durch die Einfügung zahlreicher komischer Szenen.

Während bei Liliencron die ethischen Beweggründe neben den Leidenschaftsmotiven kaum in Betracht kommen, drängen sich bei Martin Greif jene diesen gegenüber hervor. Die Dynamik in den Dramen des Münchner Dichters ist sehr gemäßigt. Selten noch erheben sich die seelischen Bewegungen zu tobendem Affekt. Die Leidenschaft ist im allgemeinen durch das ruhigere Gefühl ersetzt worden.

Im „Prinzen Eugen" siegen sittliche Motive, Treue gegen den Kaiser, Dankbarkeit und Selbstüberwindung in Anerkennung der Pflicht militärischen Gehorsams über den Haß und die Intrigen der prinzlichen Gegner. Der seinem Kaiser Karl VI. treu ergebene, verdiente Feldherr Prinz Eugen verletzt den Gehorsam gegen seinen obersten Kriegsherrn, da er wider dessen Befehl den Türken die siegreiche Schlacht bei Belgrad liefert. Der dankbare Kaiser schenkt ihm, entgegen der Mißgunst und

den Kabalen der Gegner Eugens am Hofe, seine Gnade wieder, als der Prinz voll Selbstüberwindung seine Verfehlung einsieht und beansprucht, wegen seines Ungehorsams vor ein Kriegsgericht gestellt zu werden.

Obschon im „Prinzen Eugen" wie auch anderwärts bei Greif nicht starke Leidenschaften sich austoben, obschon die Motive mehr den Charakter des Gefühlsmäßigen erhalten haben, hat der Dichter in seinen ästhetischen Anschauungen noch nicht den Bannkreis des Leidenschaftsdramas verlassen. Im Prolog zu den drei vaterländischen Hohenstaufendramen heißt es von deren Gestalten:

„So schreiten alle, Menschen wie wir selbst,
Von Leidenschaft beherrscht und unterworfen
Den gleichen Trieben unsrer eignen Brust,
In Leid und Freud, im wechselvollen Lauf
Auf der verhangnen Bahn durchs Leben hin."

Greif hält noch treu zur alten idealistischen Weltanschauung. Abweisend fragt er:

„Ist's nur das Jagen nach dem Sinnenglück,
Dem Unbefriedigung als Frucht erwächst,
Und, wenn zu trostlos uns die Öde dünkt,
Des Alltagtreibens seelenmatt Gemälde,
Das noch den Geist in uns beschäft'gen kann
Und weg uns über seine Leere täuschen?"

Ihm steht der Sinn offen „für ein dem Großen zugewandtes Wollen". Und in der deutschen Geschichte entdeckt er Taten,

„Die, aufgerollt vor uns im Bild der Bühne,
Den Blick uns über das Gemeine heben
Und ab vom Niedern die Gedanken ziehn."

Sittliche Empfindungen, Kränkungen und Pflichtverletzungen, die sich auch hier nicht leidenschaftlich pathetisch äußern, führen in „Heinrich dem Löwen" zum Sturze des Helden: Heinrichs Sorge um den Verbleib seines Erbes bei seinen Kindern, die Enttäuschung seines Herrschverlangens, als Friedrichs I. Sohn zum Könige gewählt wird, Verletzung seiner Pflichten gegen den kaiserlichen Freund, Entziehung seiner Rechte auf Welfs V. Erbschaft durch Barbarossa, die Verweigerung seiner Lehnspflicht, dem bedrängten Kaiser nach Italien zu folgen, usw.

Weniger als „Heinrich der Löwe" ist „Die Pfalz im Rhein" von politischem Geschehen erfüllt. Innige Liebesempfindungen hegen Heinrich von Braunschweig, Heinrichs des Löwen Sohn, und Agnes, die Tochter Konrads von der Pfalz, zueinander. Der ihrer Verbindung feindselige Konrad wird, durch Heinrich von Braunschweig aus Todesgefahr gerettet, für die Liebenden gewonnen. Diese Stellungnahme seines mächtigen Freundes Konrad für Heinrich von Braunschweig veranlaßt Kaiser Heinrich VI., ebenfalls den Streit mit seinen bisherigen Gegnern Heinrich dem Löwen und seinem Sohne beizulegen.

Das Motiv der Treue, das Eugen von Savoyen an den Kaiser fesselt, das in Heinrichs des Löwen Stellung zu Friedrich I. bedeutungsvoll ist, das Agnes und Heinrich in Liebe verbindet, kettet in „Konradin dem letzten Hohenstaufen" den Helden an seinen Freund Friedrich von Österreich. Beide ziehen nach Italien, als es Konradin dahin drängt, für sein Recht zu kämpfen, seinen dortigen Besitz sich zu erobern. Dieser Drang besiegt das Gefühl der Pflicht, sich Deutschland zu widmen, siegt, unterstützt von verletztem Ehrgefühl, über die Bitten der Mutter. Egoismus und Vaterlandsliebe der Italiener, Konradins Nachsicht und die List seiner Feinde bringen die Pläne des jungen Hohenstaufen zum Scheitern, Frauenhaß liefert ihn in die Hände seines Henkers Karl von Anjou. Gegen diesen schleudert die unselige Mutter des Hingerichteten ihren Fluch. Der Kampf ums Recht, der Gegner kluge Maßnahmen und Haß sind die Hauptmotive der idealistischen Dynamik.

Wie bei Greif ist in Flaischlens mit Gedankenfracht schwer beladenem Buchdrama „Graf Lothar" das leidenschaftliche Empfinden, wie es in heftigen Gebärden und großen Worten sich Ausdruck schafft, im Verschwinden begriffen zugunsten einer gehalteneren, wahreren Äußerung des Innenlebens. Das Stück spielt im Jahre 167 . . Lothars Weib Gertrud ist von des Grafen Bruder Heinrich verführt worden. Das Gebot der Ehre verbietet Lothar, der den Ehebrecher im Zweikampf getötet zu haben glaubt, jede Aussöhnung mit der reuigen Gattin und dem in Wahrheit noch lebenden Bruder, obwohl er keinen leidenschaftlichen Groll hegt, obwohl ihm das Verständnis für jenen Fehltritt nicht mangelt. Die Folge dieser Unerbittlichkeit Lothars ist der Selbstmord seiner Gattin, die ohne Lothar nicht leben zu können meint. Selbstquälerische Anklagen wegen seiner pharisäischen Härte, sein Entschluß, sich selbst strenge zu richten, Lebensüberdruß, geboren aus Skeptizismus und Pessimismus, eine seltsame Wollust, das eigene Leben zu zerstören, das merkwürdige Verlangen, die Richter ein verkehrtes Todesurteil über sich selber, den wegen Gattenmordes und Ketzerei Angeklagten, sprechen zu lassen und sich dadurch an den Menschen zu rächen für all die unter ihnen erfahrenen Enttäuschungen, schließlich sein Glaube treiben Lothar in den Tod, als die Vehme ihn, der sich leicht reinigen könnte, dazu verurteilt. „Mein Glaube aber", darf er sagen,

„war der Mensch
Und seines Geistes heil'ge Ideale;
Im lauten Widerspruch mit meiner Zeit,
Die mich zum Eid wollt' ihres Banners zwingen,
Das schwach genug nur eitle Großsucht hält,
Bin ich im Kampf der Übermacht erlegen,
Doch meinem Glauben bin ich treu geblieben
Und will ihm sterben nun auch ohne Furcht."

Eine Menge moderner Probleme wird in den Grübeleien Lothars berührt. Dieser ist ein starker Skeptiker, ein Zerstörer von überlieferten

Idealen, von „Lebenslügen“. Der Spielball seiner Sinne scheint ihm der Mensch zu sein. Alles Weltgeschehen ist ihm, der am Sinn der Welt, am Fortschritt der Menschheit zweifelt, Folge der menschlichen Verrücktheit. Jeder Mensch habe, meint er, für seine Schuld einzustehen und sie zu büßen. Dann wieder erscheint ihm alle Sünde als Lüge.

„Nein, Pfaffenlist nur ist die ganze Lehre
Von Schuld und Sühne, schlaue Fabel, um
Des Menschen stolzen Geist im Zaum zu halten;
's gibt keine Sünde! — Weib, in deinem Antlitz,
In deinem Auge müßt' ich sie doch lesen!
's gibt keine Sünde! — was man so verdammt,
Sind Pfaffenmärchen nur und Hirngespinste.“

Deterministische Gedanken finden sich:

„Heinrich. Du irrst dich, meinst du deines Schicksals Herr
Zu sein, es ist von Anfang an bestimmt,
Wann eines jeden Leben soll erlöschen,
Und keine Macht kann das, kein Wille ändern.
Lothar. So müßte alles bis aufs kleinste mit
Vorausgezeichnet sein! Wozu dann Wille,
Vernunft, Religion, Verstand, wozu
Dann ein Gesetz, das den Verbrecher straft,
Wenn er getan nur hat, was tun er mußte?
Und Pfaffen lehren selber solch Geschwätz,
Das den Verbrecher heiligt und begnadet
Und jeden Schuft zu einem Märtyrer macht.“

Während Lothar hier die Unfreiheit des Willens bezweifelt, tritt er an anderer Stelle durchaus dafür ein:

„Frei unser Wille?! Wille, hundertfach
Beeinflußt von den unbedeutendsten
Geschehnissen des blöden Alltagtreibens,
Beeinflußt schon vom lächerlichsten Zufall,
Bestimmt von einer Laune, einem Wort,
Von einem Irrtum, einer Lüge wieder,
Verleitet oft von Tränen, nur geheuchelt,
Verstellter Freundlichkeit! Das ist der Wille,
Die Willensfreiheit, die das Glück der Menschen!
Armseliges Pygmäenvolk der Erde!
Doch selber so ein zweifelvolles Ding,
Kann ich nicht anders sein, als wie Gewohnheit
Geschaffen mich, Gewohnheit und Charakter
Sind Kinder einer Mutter, der Erziehung,
Der Mensch jedoch der Sklave der Gewohnheit.“

Bemerkenswert ist, daß hier schon die Bedeutung der tausend Kleinigkeiten des Alltaglebens, der Gewohnheit und der Erziehung für das Schicksal des Menschen erkannt ist.

Manche neuen Gedanken wie das Drama des grüblerischen Flaischlen und zugleich ein intensives Empfinden für die neuen, durch die technischen und wirtschaftlichen Fortschritte geweckten, hastig und stark um den Menschen sich regenden und seine kleinsten Handlungen beeinflussenden Kräfte birgt

das Trauerspiel „Waiblinger“ von Wolfgang Kirchbach (1887). Freilich wird bei Kirchbach wie bei Flaischlen das Neue meist in Reflexionen, noch nicht in künstlerisch anschaulicher Gestaltung geboten.

„Waiblinger“, auch stofflich ein modernes Drama, enthält in seiner Dynamik ein seltsames Gemisch romantisch-idealistischer und realistischer Motive. Der Forschungsreisende und Ingenieur Waiblinger, ein technisch und philosophisch hochgebildeter Idealist, hat im Dienste des menschlichen Fortschrittes sein Vermögen geopfert und ist dadurch in bitterste Armut geraten. Seine Notlage, die Hartherzigkeit eines reichen Bauern, von dem er Hilfe erfleht, Herausforderung und Bedrohung treiben Waiblinger zur Mordtat an jenem. Für das sein Gewissen beschwerende Verbrechen macht der Ingenieur die Verhältnisse verantwortlich. „Ich war schuldlos, ja, beim Himmel, schuldlos!“ sagt er einmal im Selbstgespräch. Verstärkt wird der Eindruck, daß ein übermächtiger Schicksalszwang Waiblinger zu seiner Tat drängt, durch Vorausahnung des Kommenden, z. B. durch einen merkwürdigen Traum des Helden, der den Mord als prädestiniert erscheinen läßt. Trotzdem fühlt Waiblinger sich zur Sühne verpflichtet. Durch die Arbeit für die Menschen, die Arbeit, zu deren besonderer Schätzung die großen wirtschaftlichen Aufgaben der jüngsten Vergangenheit führten, will er die ihm vom Schicksal aufgebürdete Schuld sühnen. Als sein Verbrechen an den Tag kommt, rettet er sich vor dem irdischen Richter durch Selbstmord. Seine Braut, durch Theaterleidenschaft mit ihm verbunden, ist schon vor seinem Ende wahnsinnig geworden.

Kirchbachs lebendiges Gefühl für die die Welt durchpulsenden, in der modernen Kultur so besonders eindringlich und heftig den menschlichen Sinnen sich offenbarenden Kräfte läßt ihn immer wieder die Errungenschaften der modernen Technik bestaunen, läßt ihn den Telegraphendraht, in dem alle Leichenbotschaft dieser Zeit vorüberblitze, als etwas geheimnisvoll Lebendiges empfinden, läßt ihn seine Bewunderung über die im Dynamit verborgene Energie aussprechen usw. Zugleich kehren des Dichters Gedanken immer wieder von der Gegenwart zur Ewigkeit und zum All zurück. Oft fühlt sein Held wie Flaischlens Graf Lothar die Kleinheit der Menschen gegenüber den übermächtigen rings um sie wirksamen, in winziger Menge nur in ihren Dienst gezwungenen Kräfte:

„Ja, wir sind alle arm!
Was ist die Menschheit! Was im All sind wir?
Wie nackt und hilflos wir geboren werden,
So leben wir, ein Bild der ew'gen Armut,
Die uns in Schuld und Elend treibt, daß wir
Uns fragen, warum schuf uns dieses All?“

Kirchbachs abstrakte Betrachtungen über die Bedeutung der Natur, des Alls, der Menschheit für das Einzelgeschick spannen sich in weitem Bogen über das individuelle Sonderleben. Die Einflüsse jener Mächte auf das Dasein des modernen Menschen sind nicht anschaulich lebendig

geworden. Nur in erhöhten Momenten weitet sich der Blick des vielbeschäftigten Durchschnittsmenschen der Gegenwart ins Ewige, ins All, für gewöhnlich bleibt er am nächsten engen Milieu haften. Und darum erfaßten die realistischen Neigungen anderer schließlich siegreich durchdringender Dichter die Umgebung des Menschen nicht in den vagen, ins Unendliche sich verlierenden Linien Kirchbachs, sie wandten sich der Schilderung enger Verhältnisse zu, die künstlerisch leichter zu bewältigen waren. Kirchbach blieb aber auch in seinem reiferen Drama, dem Bühnenmärchen „Die letzten Menschen" (1889) — das aus Intrigen, Maskierungen, daraus folgenden Verwicklungen usw. gewobene Lustspiel „Der Menschenkenner" (1888) ist für die Entwicklung der Dynamik bedeutungslos — seinem Streben ins Weite, Grenzenlose der Allnatur treu. Die Frage nach dem Sinn des Menschenseins, dem Schicksal der Erde und der Menschheit steht im Zentrum des Stückes. Die Naturkräfte erscheinen als poetische Gestalten, als Faune, Nymphen, Tritonen usw. Den Kern der Natur verkörpert der große Pan. Inmitten der alle menschlich-sittlichen Satzungen hassenden, nur ihren Trieben lebenden Naturgottheiten stehen die beiden letzten Menschen Ahas und Eva. Ihre sittlichen Bestrebungen und Verirrungen werden nichtig gegenüber dem furchtbaren Schicksal der Erdvereisung. Die Übermacht der immanenten Weltkräfte über alles menschliche Wollen tritt hier im Märchen, das psychisch-immanente Schicksalswirken schließlich zurückdrängend, mit äußerster Wucht in die Erscheinung, wenn zum Schluß auch abgemildert durch einen optimistischen Ausklang.

Das Eindringen der Nervosität, die Mäßigung der theatralischen Leidenschaft, die realistischere, sich immer mehr von Schönfärberei entfernende Auffassung derselben, ihre Annäherung an den Trieb, die Gleichgültigkeit gegen manche älteren sittlichen Ideen, wie sie in der geringen Beachtung von Schuld und Sühne zutage trat, die schwache Betonung schon der Umgebung des Menschen als wichtigen Faktors für sein Schicksal sind schüchterne Anzeichen für das Wachstum neuer dramatischer Kräfte, die der idealistischen Epigonendynamik immer entschiedener ihren Raum streitig machten. Meist war das leis sich regende neue Leben in historische, nur vereinzelt schon in moderne Stoffe eingebettet. Sogar von drei sozialen Dramen, Heinrich Bulthaupts Schauspiel „Die Arbeiter" (1877 aufgeführt), Conrad Albertis „Brot!" (1888) und Arthur Fitgers „Von Gottes Gnaden" (1883), die, obwohl angeregt durch die gesellschaftlichen Zustände der Gegenwart, ihr Leben mehr oder weniger von der traditionellen Dynamik erhielten, hat nur das erste einen modernen Stoff.

Soziale Verhältnisse, die freilich noch wenig in anschaulicher Detailschilderung ausgemalt sind, und Leidenschaft, die zur Schuld führt und dem für diese verantwortlichen Menschen Verderben schafft, bedingen in erster Linie Entschlüsse und Taten der Menschen in den „Arbeitern". Not und unwürdige Behandlung der Arbeitnehmer eines adligen Fabrik-

herrn, des Freiherrn von Stein, dazu die verschmähte heftige Liebe des Begabtesten von ihnen, Anton Rollers, zu Charlotte, der Tochter seines Brotgebers, führen zum Konflikt zwischen den Arbeitern und dem Freiherrn. Schon haben sich die Demonstrierenden nach Befriedigung ihrer Forderungen, Lohnaufschlag, Verminderung der Arbeitszeit usw., beruhigt, da reizt der von Charlotte zurückgewiesene Anton — die Umworbene fühlt sich durch die gesellschaftliche Kluft von dem Arbeiter für immer getrennt — die Befriedigten in flammender Rede zum Kampfe auf: „Was habt ihr erlangt? Friede, sagt ihr? Friede mit diesem da und seiner Sippe, wo Kampf die Losung ist, Kampf bis ans Ende der Welt?“ . . . „Die Stände, die Gesellschaft trennen uns! Laßt eure Söhne um eine ihrer Töchter freien — heida! wie rümpft ihr die Nase, wie schlagt ihr die Hände über dem Kopf zusammen, wenn solch ein aus der Art geschlagener Junge es ehrlich meint.“ . . .„Ausgestoßen sind wir, verachtet, gut genug, dem hochmögenden Herren den Kiosk zu bauen, in dem er seine Sommernächte verschwelgt, viel zu schlecht, um mit seinen Rossen und mit seinem Windspiel die Decke zu teilen. Der Stolz, die Hoffart eurer Kaste, das ist das A und O des sozialen Leidens.“ . . .„Und wenn der Himmel keine Windsbraut sendet, die Paläste und Hütten zusammenfegt und all den Trödel, der uns das Leben beengt, mit sich führt, daß wir wieder dastehen, nackt und bedürftig, so wollen wir wenigstens mit aller Kraft uns das zu erkämpfen suchen, was man uns so grausam vorenthält: Freiheit!“ Der Freiherr von Stein vertritt einen anderen Standpunkt: „Die Natur hat jedem seinen gemessenen Platz gegeben und wehe dem, der ihn verlassen will! Diese Linien, die uns trennen, sind in dem großen Einerlei des Lebens das feine Gewebe einer höheren Hand — sie geben dem Dasein seine Harmonie.“ Die Demonstration der Arbeiter scheitert, Anton, der einen Schuß auf den Freiherrn abgibt, wird gefangen. In dem von Soldaten niedergeschlagenen Kampfe der Genossen um seine Befreiung wird er zu Tode verwundet. Sterbend bekennt er Charlotte, daß nicht lautere Menschenliebe ihm gebot, sich der Arbeiter anzunehmen, daß das, was er seine Sache nannte, seine Liebe zu ihr gewesen sei: „Glauben Sie mir, Charlotte: das Größte, was wir tun, tun wir in der Leidenschaft — und wie selten ist die Leidenschaft frei von Sünde!“ Als der Todwunde, der zu der Überzeugung von der Ewigkeit und Notwendigkeit des Kampfes zwischen den Menschen gelangt ist, des Freiherrn verzeihende Hand empfangen hat, spricht dessen Sohn die Hoffnung aus: „O wäre dies ein Bündnis für alle Zeiten, ein Bündnis des Friedens in dieser Welt der Ungleichheit und des Hasses!“

Wie Bulthaupts „Gerold Wendel“ spielt Albertis „Brot!“ zur Zeit des Bauernkrieges. Der soziale und wirtschaftliche Gegensatz zwischen den Rittern und den von ihnen hart bedrückten, Lebensunterhalt, Brot begehrenden Bauern führt zum Aufruhr der Ausgebeuteten. In Thüringen leitet diesen Thomas Münzer, der Held des Dramas. Wenn schließ-

lich die Ritter siegen, so ist daran in Albertis Stück vor allem Münzers Liebesleidenschaft zu der Grafentochter Gerlind schuld. Ihr ehrgeiziger Plan, an des Geliebten, des zukünftigen Kaisers der Deutschen Seite Kaiserin zu werden, hat Münzer von seinem eigentlichen Ziele abgelenkt, den Bauern Brot, Freiheit und Gleichheit zu schaffen. Um Gerlind aus der Gewalt ihres der Verbindung mit Münzer feindlichen Vaters zu befreien, verläßt der Bauernführer im Augenblick dringendster Gefahr das Lager der Seinen. Die Führerlosen werden, von einem Feinde Münzers verraten, leicht besiegt.

Das Ziel, das die Bauern zum Aufstand getrieben hat, ist nicht ein abstraktes Ideal, sondern ein Gebot des Hungertriebes, das Streben nach notwendigstem Lebensunterhalt. Freilich hat Alberti dies Motiv nicht zu gestalten gewußt und es sehr zurücktreten lassen vor dem Liebesthema.

Schwelgerei, Schmarotzertum, sittliche Korruption am Hofe der selber edlen, pflichtstrengen Anna Leonore, der Fürstin eines deutschen Kleinstaates am linken Rheinufer — Groll über ungerechte, grausame Behandlung und Ausnutzung der Untertanen zur Befriedigung niederer Triebe, Not und Hunger im Lande: das ist der Gegensatz, der in „Von Gottes Gnaden" zur Zeit der französischen Revolution das Volk zum Aufruhr gegen die Fürstin treibt. Als Führer tritt an die Spitze der Aufständischen der Forstwart Wolfgang. Die Aufrührer siegen, die Fürstin verliert ihren Thron. Von allen verlassen, erkennt sie angesichts der sozialen Not ihrer Untertanen, welche sie so wenig hat mildern können, wie sie grausame Verfehlungen ihrer Diener zu hindern vermochte, die Nichtigkeit ihres Glaubens an ihr Gottesgnadentum. Die durch die Sünden ihrer Väter gereiften Verhältnisse, die Brot, Freiheit und Gerechtigkeit heischenden Triebe des Volkes sind die entscheidenden Bedingungen für den Ablauf dieser Hälfte der Handlung.

Ein zweiter Gegensatz erwächst aus der Liebe der Fürstin zu Wolfgang, ihrem Jugendgespielen, deren übermächtigem Zwange sie sich beide nicht entziehen können. Sie vermählen sich „trotz Gesetz und Brauch und Sitte". „Gesetz! Brauch! Sitte!" meint die Fürstin. „Ist die Liebe nicht stärker als selbst der Tod? Und diese erbärmlichen Schranken — reißt die brausende Frühlingsflut unseres Glückes sie nicht ein und schwemmt verhöhnend ihre Trümmer hinweg?" Nicht hinwegzureißen vermag aber die Liebe den im verschiedenen Milieu begründeten psychischen Gegensatz zwischen der ihr Herrscherrecht lebendig fühlenden Fürstin und dem sein Mannesrecht der Herrschaft über sein Weib nicht minder stark empfindenden Forstwart. Immer mehr fühlt sich dieser als Knecht behandelt, immer heftiger empfindet er den inneren Zwang, seine mehrfach verletzte Mannesehre und sein Mannesrecht zu verteidigen. Er wird Führer der Aufständischen. Die Entthronte folgt dem Gemahl in seine Hütte, verfinstert in ihrer Seele. Durch Mißtrauen und gewalttätige Behandlung aufs tiefste verletzt, weist sie den zudringlichen Gatten zurück: „Du fühlst nicht,

daß so wenig wie du mein sein konntest, als ich die Gewalt der Krone hatte, so wenig ich dein sein kann, seit ich die Gewalt deines Armes gefühlt habe." Die Stolze schützt sich vor seiner Liebeswerbung durch ein Messer, das sie ihm in die Brust stößt.

Wirtschaftliche und soziale Verhältnisse, das noch am meisten idealistisch gehaltene Motiv der Liebesleidenschaft, ein aus verschiedenen Lebenszuständen erwachsener Gegensatz sind die Hauptfaktoren der schon stark realistisch gefärbten Dynamik. Dies modernste, wenn auch keineswegs vollrealistische Stück Fitgers war unter den von der „Freien Bühne" aufgeführten Dramen.

Die Wahl von Gegenwartsstoffen, ohne radikalen Verzicht auf die überlieferte Leidenschaftsdynamik, konnte kein wirklich modernes Drama ergeben. Wie „Sedan", „Waiblinger" und „Die Arbeiter" beweisen das „Alexandra" von Richard Voß (1886), „Anna Hermsdorff" von John Henry Mackay (1886) und Wildenbruchs „Die Herrin ihrer Hand" (1878 entstanden, gedruckt 1885) und „Opfer um Opfer" (1881 entstanden, 1882 aufgeführt, 1883 gedruckt). Immerhin veranlaßte das Aufgreifen moderner Stoffe eine durch die Tradition freilich noch stark überschattete Aufnahme neuer dynamischer Elemente von erhöhtem Realismus.

Schuldig unschuldig ist Alexandra im gleichnamigen Trauerspiel. Erwin von Eberti hat die ihn überschwenglich Liebende erst verführt und dann verlassen. „In wildester Verzweiflung, besinnungslos, erdrückt von Scham und Schande, in der wahnsinnigen Überreizung ihrer ganzen Natur" hat sie „das neugeborne Leben in sinnloser Umarmung erdrückt". Von Rachedurst beseelt, plant die als Kindesmörderin Verurteilte nach ihrer Freilassung, sich mit dem einstigen Geliebten zu vermählen, um ihm erst als sein Weib zu gestehen, welches Verbrechen auf ihr lastet, und daß sie sieben Jahre im Zuchthause zugebracht hat. Dieser erklügelte Racheplan wird schließlich nicht ausgeführt, da die Güte und Liebe der Mutter Erwins Alexandra umstimmen. Sie tötet sich, als sie erkennt, daß ihre Vergangenheit ein glückliches Zusammenleben mit Erwin unmöglich macht.

Neben den die Handlung lenkenden Kräften der seelischen Überreizung, der Rachgier, der gütigen Liebe und der trennenden Verhältnisse wird die Eifersucht des Alexandra liebenden Försters Möll auf seinen Herrn bedeutsam: er enthüllt, dem freien Geständnis der Heldin zuvorkommend, Erwins Mutter die Vergangenheit Alexandras.

Ohne Mittel für das Begräbnis seiner Schwester, hat sich der Buchhalter Winter in Mackays Drama zu einer leichten Unterschlagung verleiten lassen. Da führt ihm ein gütiges Geschick Anna Hermsdorff zu. Eine übermächtige Notwendigkeit zwingt die beiden zu gegenseitiger Liebe. Anna wahrt sich das Recht ihrer Persönlichkeit, Winter zu folgen, ihrer Tante Mathilde Gerner gegenüber: „Nun denn, was stehe ich denn hier und bitte um das, was ich verlangen darf als mein Recht! Als mein

Recht — wir alle tragen es unveräußerlich in uns, und mit dem entscheidenden Augenblicke, wo es sich um unser Leben handelt, und wir es brauchen, ist es unser! — Und es ist mein! Da schwindet jede Pflicht, auch die der Dankbarkeit! Und ich wäre des Rechtes nicht würdig, wenn ich auf dasselbe verzichten wollte — ich darf es nicht, und ich will es nicht und am wenigsten einer Laune halber." Ein neuer Sittlichkeitsbegriff, die in Ibsens Dramen öfter wiederkehrende Freiheit der Persönlichkeit, in wichtigen Lebensfragen selbst über sich zu bestimmen, ist es, der hier als berechtigter hingestellt wird als Pflicht und Dankbarkeit. Kurz ist Annas Liebesglück. Die Entdeckung der Unterschlagung zerstört es. Die beabsichtigte Deckung der unterschlagenen Summe hat der an dem Betrug beteiligte Verführer Winters, der Kassierer Gerner, ein Spieler, mit aus Haß vereitelt. Winter büßt mit dem Tode der Geliebten. Als Anna die Mitteilung von der Unterschlagung erhält, beginnt sich Zweifel in ihren Glauben an den Geliebten einzuschleichen — ihre Schuld. Und als Winter selber ihr gesteht, man habe ihr recht berichtet, sieht sie sich um ihren köstlichsten Besitz betrogen und gibt sich den Tod. Den Eindruck von der Notwendigkeit des Schicksalsverlaufes beeinträchtigen unwahrscheinliche Voraussetzungen und Zufälligkeiten, Konstruktionen des Dichters, ohne die es nicht zur Katastrophe gekommen wäre.

In der „Herrin ihrer Hand" wird der edle Entschluß der Johanna von Steinberg, dem Gelehrten Edmund Westerholz die Mittel zur Verwirklichung seiner in Assyrien geplanten Ausgrabungen zu geben, durch das realistische Motiv eines Bankrottes vernichtet. Die Bank, der sie ihr Vermögen anvertraut hat, ist zahlungsunfähig geworden. Allem Familienzwang zum Trotz will Johanna die Gattin des geliebten Edmund werden. Aber zum Schluß wird sie nicht mit seiner, sondern mit der Hand des edlen Viktor von Moorsberg belohnt. Dieser hat sich höchst uneigennützig für Edmund verwandt und liebt Johanna treuer als er.

In „Opfer um Opfer" ist ein wichtiges Glied der Dynamik die realistisch-materialistische Absicht einer Geldheirat. Kellenberg will sich vor seinen Gläubigern durch die Ehe mit der vermögenden Christine retten. Zugunsten ihrer älteren Schwester Hedwig verzichtet diese auf den von beiden geliebten, der jüngeren zugeneigten Gelehrten Wernshausen. Christine verpflichtet sich schriftlich, des ungeliebten Kellenberg Gattin zu werden. Aber die ältere Schwester verzichtet ihrerseits, als sie der jüngeren wahre Liebe entdeckt. Zugleich versucht sie, Kellenberg durch Geld zu bestimmen, Christine freizugeben. Bewogen durch den Selbstmord seines bankrotten Vaters, zu dessen Ruin seine eigene leichtsinnige Verschwendung beigetragen hat, ist Kellenberg schließlich dazu bereit, so daß Christine nunmehr Wernshausens Braut werden kann.

Die Liebe äußert sich weniger in starker Leidenschaft, sie ist mehr stille Zuneigung. Die Leidenschaft würde nicht recht zu dem rührenden Entsagen der Schwestern und weniger noch zu Kellenbergs kühlrechnendem

Materialismus stimmen. Immerhin ist die leidenschaftliche seelische Erregung noch nicht verschwunden. Weit realistischer als in „Opfer um Opfer" ist die Dynamik in der unter dem Einfluß des siegreichen Naturalismus geschriebenen „Haubenlerche" (1890). Hier ist das Milieu von entscheidender Bedeutung für die Lösung des Verhältnisses zwischen dem reichen August Langenthal und der armen Lene.

Während in den zuletzt behandelten Dramen moderne Stoffe im ganzen doch noch die alte innere Form aufweisen, beginnt eine aus realistischen Triebkräften bestehende Dynamik sich immer entschiedener in einer Reihe historischer Dramen heranzubilden. Im idealistischen Historismus zeigten sich Bulthaupt, Walloth, Wildenbruch, Liliencron, Greif und auch Voß mehr oder weniger befangen. In „Königssohn und Rebell" (1887) von C. G. Bruno (Pseudonym für Julius Schultz), Arthur Fitgers „Rosen von Tyburn" (1888), Karl Bleibtreus „Byrons letzte Liebe" (1886), „Schicksal" (1888), „Ein Faust der Tat" (1889), „Das Halsband der Königin" (1890) und in Julius Brands „Thomas Münzer" (1888) und „Nero" (1890) werden die seelischen Motive immer rücksichtsloser, mit immer stärkerer Abkehr von der stilisierten Leidenschaft der Epigonen charakterisiert. Hatten schon die Harts in den „Kritischen Waffengängen" (1882 ff.) die Forderung nach der Wahrheit des Dargestellten erhoben, wenn sie auch „der Dichtung Schleier" drüber gebreitet sehen wollten, so verlangte man jetzt „die dreimal heilige Wahrheit" völlig ungeschminkt und suchte diese Forderung immer energischer auch praktisch zu erfüllen. Man fragte immer weniger nach häßlich und schön. Die das Schicksal der modernen Menschen und vergangener Zeiten bestimmenden Mächte wollte man erfassen. Äußerten sie sich in häßlicher, etwa pathologischer Form, oder in kleinen und engen Verhältnissen, so war das kein Grund, vor ihnen zurückzuschrecken, ihnen nicht nachzuspüren.

Obschon „Gerold Wendel", „Die neue Welt", „Brot!" usw. in einer wundergläubigen Zeit spielen, in der die Gottesvorstellung noch nicht zersetzt war, ist doch überall der Schicksalsbegriff modern-imminanent, nicht mittelalterlich-transzendent. Das gilt auch für Brunos „Königssohn und Rebell". Der Ausgang ist hier die völlige Entzweiung Kaiser Friedrichs II. mit seinem Sohne Heinrich, der als Rebell ohne jede Milde gerichtet werden soll. Daß es trotz wiederholter Versuche einer Aussöhnung zwischen beiden zu Heinrichs bis zum völligen Unterliegen fortgeführtem Aufruhr gegen den Vater kommt, ist motiviert durch die treue Freundschaft des Königssohnes zu seinem Kanzler Werner, seine Liebe zu dem ihm vom Vater anvertrauten Deutschland und seinen eifersüchtigen Haß gegen den Inquisitor des Hexentribunals, Konrad von Marburg. Um Deutschlands willen Gegner des kaiserlichen Planes, Deutschland und Italien zu einem großen Reiche zu vereinen, schürt Werner immer neu das Pflichtgefühl und die Liebe Heinrichs zu seinem Vaterland. Der vom Kaiser geächtete Freund des Königssohnes wird schließlich

gefangen und hingerichtet. Damit wird zwischen Heinrich und seinem Vater eine unüberbrückbare Kluft geschaffen.

Lebenswahrer als in den vorerwähnten Dramen wirkt die Leidenschaftlichkeit, die Heinrich, dem Helden des Stückes, eignet. Sie erscheint als das heftige, rasche Auflodern der Stimmungen, als triebartige Seelenerregung, vor allem in des Königssohnes unglücklicher, krankhafte Launen weckender Liebe zu Elisabeth, der Gemahlin Hermanns von Thüringen. Viel mehr noch von sinnlichen Trieben genährt wird das ins Pathologische übergehende Verhältnis zwischen dem geilen Priester Konrad und der „heiligen" Elisabeth, die sich zu jenes Hure erniedrigen läßt. Heinrich tötet schließlich den ihm verhaßten, aus diplomatischen Gründen unter des Kaisers Schutze stehenden Ketzerverfolger und erweitert damit den Zwiespalt zwischen sich und dem Vater.

Schönfärberei und Theaterpathos charakterisiert im Epigonendrama besonders die Behandlung der Liebe. Es bedeutet daher einen Fortschritt zum Naturalismus hin, wenn demgegenüber, wie in Brunos Drama, wie schon, freilich schwächer, in „Naphtali" und „Sedan", die geschlechtliche Sinnlichkeit betont wird.

In den „Rosen von Tyburn" hat das Los Radley gezwungen, der Henker König Karls I. von England zu werden. Der Unselige leidet furchtbar darunter, daß er seine vom Schicksal ihm auferlegte Tat verbergen muß. Als Independentenprediger weiht er sich dem Dienste der Armen. Überhäuft mit Gnaden von seinem Freunde Karl II., vermag der Wahrheitsliebende das Geheimnis schließlich nicht länger zu ertragen: „Meine Seele schreiet danach, ihre Larve abzureißen. Die Kraft ist dahin; auch zu der letzten, jämmerlichsten Heuchelei, für den besten Zweck auf Erden, reicht mein Verstand nicht mehr aus und tobend wie ein unschuldig Eingekerkerter, reißt die Wahrheit an den Eisenstäben meiner Seele." . . .„Was ich tat, war Recht, als ich es tat. Auf die Lüge kommt es an, mit der ich meine Tat verberge, auf die Heuchelei, mit der ich sie übertünche. Aber in meinem Innersten bäumt sich eine elementare Gewalt auf, unbekümmert um Recht und Unrecht, gegen die Lüge." Der König verzeiht dem Henker seines Vaters. Nicht aber sein Bruder Jakob, der die von Karl verfügte Landesindemnität nicht unbegrenzt gelten lassen will, der sich auf Gerechtigkeit, Pflicht und Ehre beruft, den Mord zu rächen. Den von ihm bestürmten König zwingt schließlich die durch Radley tief verletzte Magdalena Hollam zur Unterschrift des Befehls, den Freund vor Gericht zu stellen.

Eine übermächtige Liebe hat Radley und Magdalena zu einander hingezwungen. Der Wein und der Magdalena rasender Tanz — ihr Vater habe um ihre Mutter nur wegen ihres Tanzes geworben — haben Radley berauscht. Aber die Erinnerung an den auf ihm lastenden Schicksalsfluch treibt ihn aus den Armen der Geliebten zurück zu seiner Aufgabe, den Armen zu dienen, jetzt, den Pestkranken in London zu helfen.

Das Geständnis seiner schweren Tat entreißt ihn völlig der Magdalena. Eine andere Salome, fordert die Verschmähte von dem sie liebenden König „das Haupt Johannes des Täufers". Sie erzwingt von Karl durch Bedrohung ihres eigenen Lebens jene Unterschrift. Das grausig realistisch verwandte Motiv der Pest hindert des Königs Boten, seinen Auftrag, die Indemnität solle unbedingt gelten, den Richtern Radleys in London zu überbringen. So wird eine neue Schicksalsfügung Radleys Verderben. Außermenschliche Mächte, ein furchtbarer Zufall und die entsetzliche Schicksalsmacht der Pest, sind es, die neben dem leidenschaftlichen Wahrheitstrieb, der Liebe, dem Haß und der Freundschaft als die Lenker der Handlung auftreten.

Wie im „Dämon" von Bleibtreu spielt auch in seinem Drama „Lord Byrons letzte Liebe" der politische Einheitsgedanke eine bedeutsame Rolle. Von Vaterlandsliebe und Freiheitsdrang wird er getragen. Die Zeit der Handlung ist das Jahr 1824, der Schauplatz das durch die österreichische Fremdherrschaft bedrückte Italien. Zur Befreiung des Vaterlandes bilden sich Verschwörungen der Karbonari. Der freiheitliebende britische Dichter Byron ist heimlich ihr Genosse. Seine Liebe zu der für Italiens Befreiung begeisterten, verheirateten Theresa Gamba bringt Byron in nähere Berührung mit deren Verwandten. Der Edelmütige leistet für den der Beteiligung an einem unterdrückten Aufstande verdächtigen Vater und Sohn Bürgschaft. Zwischen Byron und Theresa steht ihr ungeliebter Gatte, der Graf Guiccioli. Dieser ist österreichischer Spion. Aus einem belauschten Gespräche erfährt es Theresa. Als der Zufall sie wieder mit dem ritterlichen Byron, der zur Verteidigung ihrer Ehre sogar ein Duell eingegangen ist, zusammenführt, da fallen vor der als Schicksalszwang gefühlten Liebe die trennenden Schranken. Theresa sagt sich los von dem Verräter Guiccioli. Die Liebe läßt den die Zeit verträumenden Byron die rechte Gelegenheit zu Italiens Befreiung versäumen. Er klagt sich selber an: „O alte Schwäche des Dichters, Furcht vor der Tat. Ich bin der Sklave der Verhältnisse, des Augenblicks, von jedem Hauch bewegt. Was ich sein könnte, weiß ich nicht, doch weiß ich: ich bin nicht, was ich sollte." Er glaubt sich untreu geworden zu sein wegen seiner Sünde an der Freiheit. Da wird er von neuem der Freiheitsidee gewonnen, dem Gedanken der Befreiung Griechenlands vom Türkenjoche. Theresa verlassend, damit die Liebe ihn nicht wieder hemme an der Tat, will er seinem Ruhme und der Freiheit allein dienen. „Und wenn der ewig feste Polarstern der Wahrheit mir unerreichbar fern, so will ich doch mit letztem Odem einen Morgenhymnus anstimmen der Sonne der Freiheit, der heiligen Braut meiner Seele —— Freiheit des Geistes, des Gedankens und der Gefühle, des einzelnen und der Nationen, du, meine erste und letzte Liebe!"

Bedrückung und Freiheitsdrang, Vaterlands- und Frauenliebe sind im Verein mit Zufällen und willkürlichen Hebeln zur Fortbewegung

der Handlung (wie im „Dämon“ und im „Faust der Tat“ findet sich ein geheimer Gang, durch welchen Gefährdete entrinnen) die vornehmlichen Faktoren der Dynamik. Diese ist namentlich in Nebenmotiven, so in der sinnlichen Begehrlichkeit und Zudringlichkeit des österreichischen Grafen Neipperg gegenüber Theresa, in der Gleichgültigkeit des Lebemannes Guiccioli gegen die verletzte Ehre seiner Gattin schon stark realistisch. Die Gedanken von Schuld und Sühne sind wie im „Harold“ noch wirksam. In Bleibtreus meisten Dramen, z. B. im „Dämon“, in „Volk und Vaterland“, im „Erben“, im „Weltgericht“ spielen sie keine Rolle mehr.

Neigt Bleibtreu schon in „Lord Byrons letzter Liebe“ außer anderem auch in der Betonung der Dämonie, die seinen Helden vorwärts treibt, zur Triebdynamik hin, so geschieht das noch entschiedener in dem weit realistischeren und weniger wirren Drama „Schicksal“.

Das Direktorium mit Barras an der Spitze steht kopflos einem in Paris ausgebrochenen Aufstand gegenüber. Der Selbsterhaltungstrieb nötigt es, dem energisch hervortretenden Napoleon die Niederwerfung des Aufruhrs anzuvertrauen. Sein rücksichtsloses, um moralische Bedenken unbekümmertes Eingreifen rettet die Regierung. Die den Korsen liebende Josephine Beauharnais erwirkt ihm den Oberbefehl über die italienische Armee. In Italien erringt seine Tatkraft Sieg auf Sieg.

Die Verhältnisse sind dem Herrenmenschen günstig gewesen. Freilich: „Man muß der Mann seines Schicksals sein“, meint er einmal. Den Willen, mit dem er die Verhältnisse bezwungen hat, dankt er seiner Mutter Lätitia, die es selber ausspricht: „Dein Wille hob die Welt aus den Angeln, aber du hast ihn nur von mir geerbt.“ Eine innere Stimme hat Napoleon vorwärts getrieben: „In jenem Heiligtum der Liebe und des Schmerzes vernahm ich die unwiderstehliche innere Stimme meines Schicksals: Fort, fort, dem Abgrund entgegen.“ Seine Mutter sagt zu dem Kaiser: „Unaufhaltsam riß dein Dämon dich dahin. Wohl hast du die Welt umrüttelt wie ein Orkan, aber dieser Orkan durchtobte dich selber und schleuderte dich über zerstampfte Völkerleichen fort.

Napoleon (düster). Wie eine entfesselte Naturgewalt. Ja, ich war der grelle Blitz, der feurige Wetterstrahl, der die stickig dumpfe Atmosphäre des faulen, morschen Europa von einem Ende zum andern durchzuckte, der durch den Gewitterhimmel der Revolution hinleuchtete, wie eines Racheengels Flammenschwert.

Lätitia (halb schaudernd). Ja, du warst wie ein blindes, taubes Gesetz der Notwendigkeit, abgesondert von der Menschlichkeit, ein Ausfluß übernatürlicher Mächte.“

Der Überwundene fühlt keine Schuld, er, das unmoralische Genie, bereut nichts: „Ja, ich habe dem Heros den Charlatan, dem Löwenherz den Falstaff, der unsterblichen Wahrheit die egoistische Lüge gepaart,

— aber ich bereue nichts, nichts. Mag sein, ich war ein falscher Messias. Ich wurde zum Judas an mir selber. Aber mein Schicksal wollte es so."

Bleibtreu hat Napoleons Schicksal äußerlich in Zusammenhang gebracht mit Josephine. Daß er ihr, zu der ihn die Liebe stark wie ein Naturgesetz hinzwingt, in den Konventsaal folgt, schafft ihm die Gelegenheit, sich dem Direktorium zur Verfügung zu stellen bei dem Aufstand in Paris. Ihr verdankt er das Kommando in Italien. Solange er ihr treu bleibt, steht ihm das Glück zur Seite. Als er die Kinderlose 1809 verstößt, erlischt sein Stern. Es scheint, als wolle Bleibtreu des Korsen Sturz — der lyrische fünfte Akt zeigt Napoleon kurz vor seiner Verbannung nach St. Helena in Malmaison — als Folge der Verstoßung Josephines hinstellen. Aber nicht die romantische Josephinenidee ist der Hauptfaktor in Napoleons Schicksal, wichtiger sind die realistisch geschilderten Verhältnisse, Napoleons ererbte Dämonie, seine brutale, von überlegenem Verstand geleitete Tatkraft, sein Wunsch nach einem Erben usw.

Im „Faust der Tat" wird der mächtige, um seines Landes Wohl bemühte Cromwell, der heimliche vorsichtige Leiter der politischen Ereignisse, aus einem Anhänger Karls I. ein heftiger Feind des Königs. Ein abgefangener Brief Karls an seine Gemahlin verrät ihm die ganze Treulosigkeit und Unglaubwürdigkeit des Monarchen, dem er eben noch zur Flucht verholfen hat. Cromwell gibt jetzt sein Ziel: ein gemäßigtes Königtum in einem freien reformierten Lande, auf. Er will jetzt die Republik und des Königs Hinrichtung. Als ihm die günstige Gelegenheit gekommen zu sein scheint, wird das Todesurteil an dem wieder gefangenen Könige „von Gottes Gnaden" vollstreckt. Von Gott glaubt sich Cromwell zu seiner Tat berufen. „Aus dem Schatten meiner Dunkelheit erhob mich kein leerer Wahn und kein Zufall des Glücks, sondern das fiebernde, umdunkelte Gewissen meines Vaterlandes, und gemeinsam mit seinem Schutzgeist stieg ich empor aus der Finsternis in das blendende Licht. Und der Herr wird mich aufrecht halten, auf daß ich erfülle, wozu ich gesandt. Wozu? Nun, am weitesten kommt der, welcher nicht weiß, wohin er geht."

Der Charakter Karls I., seine Verblendung inmitten der gefährlichen Verhältnisse, sein zähes Festhalten an tatsächlich schon verlorenen Rechten, der Zufall, Cromwells Pläne und die Gewalt seines Schwertes, im ganzen mehr eine blasse Gedankendynamik als die Dynamik der Leidenschaften oder der Triebe und des Milieus bestimmt den Ablauf der Handlung.

Im „Halsband der Königin" wird die berüchtigte Halsbandgeschichte am Hofe Ludwigs XVI. behandelt. Egoistische Triebe, Streben nach Geld, Liebe und hohem Rang, dazu die Gaunerei Cagliostros und eines geheimnisvollen Unbekannten bedingen den Verlauf der Fabel. Der Zufall, daß die Königin eine Bonbonniere verliert, die die Lamotte benutzt, um den Kardinal Rohan zu betrügen, muß mit helfen. Das grausame

Resultat der Intrige ist die Brandmarkung der unschuldigen Marie Antoinette. Sie soll zu dem Kardinal Rohan in intimer Beziehung gestanden und ihn veranlaßt haben, ihr das kostbare Halsband, das die Lamotte sich ergaunert hat, zu schenken.

Bei entschiedenem psychologischem Realismus neigt Julius Brand (Pseudonym für Hillebrand) wie Bleibtreu zur Romantik, im „Nero" stärker noch als dieser, während im „Thomas Münzer" jene Neigung weniger spürbar wird. In „Thomas Münzer", einem sozialen Schauspiel, sind die Notlage der Bauern und ihres Führers eigene bittere Erfahrungen die wesentlichen Motive zum Aufstand. Dieser wird bezwungen durch die übermächtigen, von Luthers Wort und Ansehen unterstützten fürstlichen Gegner. Nicht mehr massive, theatralisch sich Ausdruck schaffende Leidenschaften, sondern realistisch harte seelische Bewegungen wie brutale Habgier, derbe geschlechtliche Sinnlichkeit, ungezügelte, nach Zerstörung und Plünderung verlangende Massentriebe, Trunksucht usw. geben den bunten Geschehnissen ihr Leben. Freilich hat die vorgangreiche Handlung hier noch mehr als im „Nero" nur eine abgekürzte, in Holzschnittmanier mit wenigen kräftigen Strichen bloß andeutende, nicht aber eine Schritt für Schritt den leisesten seelischen Regungen nachspürende Psychologie zugelassen.

Ein fatalistischer Zug durchdringt das Drama „Nero". Die Giftmischerin Lokusta weissagt in der ersten Szene der Poppäa Sabina: „Mit dieser Hand werdet Ihr einen Kaiser liebkosen und — dann verraten." Die Weissagung trifft ein. Ebenso, was Lokusta Neros Mutter Agrippina verkündet: „Ich sehe Blut, viel Blut. Ich sehe Thronwechsel, Todesurteile und — Muttermord!"

So wenig wie in Bleibtreus „Schicksal" wird die Handlung von sittlichen Ideen gelenkt. Der brutale Kampf ums Dasein, in dem die Stärke den Ausschlag gibt, ist an die Stelle der von Theaterleidenschaften und sittlichen Maximen geleiteten Schicksale getreten. Neros Gemahlin Oktavia spricht: „Wie oft hab' ich gebetet zu den Göttern, mich zu erlösen, wie oft sie befragt, warum sie mich so elend machten. Aber die Götter freuen sich des Opferdampfes und lachen unserer Qualen!" Und Seneka gibt dem Nero den versteckten Rat: „Zwei Schiffbrüchige klammern sich an einen Balken. Einer muß fallen; denn der Balken trägt nur einen — der Schwächere wird hinabgestoßen." Als der Schwächere muß Britannikus sterben, da er der Herrschaft Neros gefährlich werden könnte. „Er starb, weil er sterben mußte; er starb, weil ich [Nero] das Erbe des großen Cäsar bewahren muß — das Imperium." Nero, dessen Schicksal es ist, eine mit Vaterblut besudelte Krone zu erhalten, würde nicht handeln, wie er handelt, wäre er nicht der Sohn der Agrippina. Wie im „Schicksal" klingt das Vererbungsmotiv an.

Daß der Cäsar Muttermörder wird und immer weiter von Verbrechen zu Verbrechen schreitet bis zur Brandstiftung an Rom, bis zur

grausamen Christenverfolgung, das schafft außerdem und vor allem der Bann, in welchem den Willenlosen die Poppäa Sabina hält. Sie ist mit tieferer Begründung das Symbol für das Schicksal Neros geworden, als es Bleibtreus Josephine für das Schicksal Napoleons ist. Eine Stelle aus einem Gespräche zwischen Seneka und Burrus lautet: „Seneka. Hast du den großen Kometen gesehen?

Burrus. Welche Frage! — Mit Entsetzen sah ich das schreckliche Sternbild. Unheilkündend dräut es jede Nacht über unserm Haupte. Das Volk glaubt, es bedeute Cäsars Sturz.

Seneka. Stell' dir vor, dieser furchtbare Komet drohe die Erde zu zermalmen; stell' dir vor, er flöge näher und näher unserer Erde zu. Glaubst du, daß Menschenweisheit unsern Untergang verhindern könnte? Ein solcher Stern, unberechenbar, unaufhaltbar voll von Blitzen und Vulkanen ist Poppäa."

Die treulos Gewordene klagt Nero an: „Lügen waren deine Küsse, Verrat deine Umarmungen.

Poppäa. Wer kann für die Liebe?

Nero. Um deinetwillen hab' ich Schmach auf Schmach gehäuft, hab' meinen stolzen Namen befleckt, daß er im Gedächtnis der kommenden Geschlechter aufragt — eine Schandsäule des römischen Volkes; einen einzigen Blick von dir zu trinken, hätt' ich meine Seele verkauft."

Das Gewissen des Skrupellosen erwacht, als eine Christin, die er auf einen Stier hat binden lassen, vor seinen Augen in die Luft geschleudert und zerschmettert wird. Nun wütet der Cäsar gegen sich selber: „Wollt ihr wissen, wer Rom in Flammen auflodern ließ? Ich war's, ich! Oh, ich habe mich gewälzt in einem Meer von Lüsten und Lastern, ich habe alle göttlichen und menschlichen Gesetze mit Füßen getreten; vernichtet, tötet mich! Oh, wär' ich tot, tot — tot!!"

Dies Bekenntnis wird sein Verderben. Das Volk wendet sich ab von dem Wahnsinnigen, dem Galba zu. Der vom Stärkeren Überwundene endet selber sein Leben. Zwischen Tod und Liebe schwang es hin und her wie das früh abgeschnittene seines Dichters.

Die realistischen Triebkräfte haben bei Brand durch die romantischen und symbolischen Neigungen des Dichters schon eine neue Idealisierung erfahren. Brand hat sich nicht der allgemeinen Tendenz untergeordnet, die zunächst auf einen bloßen Naturalismus abzielte, auf die Entwicklung des Milieubegriffes neben den Trieben, die in Brands Drama vor allem in Frage kommen.

Die Entwicklung zum Milieu- und Triebdrama konnte leichter ihr Ziel erreichen, wenn sie die historischen Stoffe beiseite drängte und die modernen bevorzugte. Denn an diesen, die womöglich aus dem Alltagsleben aufgegriffen waren, ließen sich die neuen realistischen Motive am leichtesten beobachten und darum am sichersten und lebendigsten gestalten.

Zu den neuen Triebkräften gehören Motive äußerer Art wie Bankrott und Streik, ferner seelische Motive wie materialistischer Egoismus, leichtsinnige Verschwendungssucht, Streben nach Geltung in der Gesellschaft usw. Als Vorläuferin des engeren Familienmilieus gewinnt diese, der Druck der öffentlichen Meinung, die „Gesellschaft", deren hohe Geltung für den Verlauf der Handlung man ebenso wie andere wichtige Motoren der Ereignisse, die Vererbung etwa oder den Wahrheitstrieb, bei dem in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre immer bekannter werdenden Ibsen studieren konnte, mehr und mehr klare Schicksalsbedeutung. Gewiß sind die äußeren Verhältnisse, zu denen der Gesellschaftskreis um den einzelnen zu rechnen ist, schon in früheren Dramen wichtig, so im „Naphtali", wo der von den Ägyptern geübte Druck die Israeliten zum Auszug drängt, oder im „Gerold Wendel", wo sich die Bauern infolge ihrer sozialen Notlage zur Empörung aufraffen. Aber die Verhältnisse besitzen hier noch nicht jene vom Dichter wie von seinen Gestalten deutlich gefühlte und akzentuierte Selbständigkeit wie in den Gesellschafts- und Milieudramen. Die Verhältnisse stellen sich nicht so bestimmt neben die hauptsächlich als Schicksalsmächte geltenden Leidenschaften und sittlichen Ideen wie Gesellschaft und Milieu neben die Triebe.

Immer mehr beiseite geschoben und häufig abgewandelt behauptete sich neben den neuen dynamischen Elementen doch noch lange die Leidenschaft des Epigonendramas. Besonders zähe hielt sie sich in den Liebeshandlungen. Doch trat auch hier öfter neben die idealistische, rein geistige Liebe eines Paares die realistisch sinnliche eines anderen im selben Drama. Und immer mehr mußte die sentimentale, himmelnde Liebe vor einer lebenswahren, dem natürlichen Triebleben entsprechenden weichen. Wilhelm Bölsche meinte: „Die Liebe muß auf enge geschlechtliche Vereinigung als ihr natürliches Ziel hinauslaufen, wenn sie wahr sein soll."*)

Mit der Reihe der hierher gehörigen Dramen beginnt zugleich stärker der ausländische Einfluß namentlich Ibsens und Zolas sich geltend zu machen.

Moderne Stoffe, vor allem aus dem Leben und den sozialen Verhältnissen der Bauern, der Kapitalisten und der Arbeiter sind behandelt in den Dramen „Ein Emporkömmling" von Max Halbe (1889), „Eva" von Richard Voß (1889), „Volk und Vaterland" (1887) und „Der Erbe" (1889) von Karl Bleibtreu, „Bürgerlicher Tod" von Max Kretzer (1888), „Die Ehre" von Hermann Sudermann (1889 aufgeführt), die am meisten Erfolg von all diesen Dramen gefunden hat, „Firma Goldberg" von M. G. Conrad und L. Willfried (1888) und schließlich in drei Stücken Anzengrubers, „Heimg'funden" (Dez. 1884 bis Dez. 1885), „Stahl und Stein" (1886) und im „Fleck auf der Ehr'" (1889).

*) W. Bölsche, Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie, Prolegomena einer realistischen Ästhetik, Leipzig 1887, p. 55.

Der „Emporkömmling“ Halbes ist der Bauer Kuhn, der Sohn eines Knechtes, nicht alteingesessen in seinem Dorfe. Nach einer harten Kindheit hat er sich, schwierigen Verhältnissen zum Trotz, durch seine Tüchtigkeit zum wohlhabenden Gutsbesitzer emporgearbeitet. Die freien Großbauern haben ihm das Emporkommen sehr erschwert. In diesem Kampfe ist der Großbauer Leonhard Marx sein Todfeind geworden. Kuhns Hartherzigkeit, die er schon früher einmal gegen seine gefallene Schwester bewiesen hat, treibt ihn zur Trennung von seinem Sohne Richard, dessen Liebe nicht von Martha, der Tochter des Feindes, lassen will, bestimmt ihn, das Gut des Marx, der infolge eines aufgekauften Wechsels völlig in der Gewalt des Haßerfüllten ist, in seinen Besitz zu bringen. Das Resultat des gegenseitigen Hasses ist für Kuhn der Selbstmord seines Sohnes Richard, die dadurch veranlaßte Trennung seines Weibes von ihm. Jetzt noch meint der starrsinnige Alte: „Und ich hab' doch recht getan, und ich will's auf mich nehmen!“ Heinrich, der uneheliche Sohn seiner Schwester, entgegnet darauf: „Recht getan? Also immer noch recht getan? Bravo, alter Mann, gut gespielt, sehr gut! Bis zum letzten Augenblick in der Rolle geblieben! (Lacht.) Da haben wir also den Schluß von der Komödie! Wenn's für 'nen Atheisten nicht zu dumm wär', man könnte an Vergeltung glauben.“ Schließlich wird Kuhn zum Mörder des verhaßten Feindes, der ihm sein Gut in Brand gesteckt hat.

Kuhns Sohn Richard soll nach des ehrgeizigen Vaters Wunsche ein angesehener Jurist werden. Aber das Großstadtmilieu mit seiner Unrast, mit seinem rücksichtslosen Kampfe ist dem Studenten unerträglich. Er glaubt unglücklich zu werden durch den ihm aufgenötigten Beruf. In den bäuerlichen Verhältnissen der Heimat hofft er als Landwirt Frieden zu finden: „Ich müßte an mir selbst und an allem irre werden, wenn auch in diesem stillen Winkel, grad' so wie in der Welt, die mich anekelt, das Leben weiter nichts als ein ewiges Kämpfen und Vernichten wär'.“ Er wahrt sich vor dem Vater seine Freiheit in der Berufswahl. Aber der Alte verweigert dem Sohne seine Einwilligung, Martha zu heiraten, hält er diese doch für mitschuldig am Entschlusse des Sohnes. Richard trennt sich vom Vater. Er hält es für unmöglich, die ihrem Vater treue, mit diesem ins Elend gestoßene Martha Marx noch zu gewinnen. Beim Abschied spricht er zur Geliebten: „Rechne auf keine Schonung mehr von meinem Vater. Sein einziger Gedanke ist nur Rache und Rache! Dem hat er alles geopfert, auch mich. Ich tadle ihn nicht, er kann ja nicht anders, wir alle können nicht anders, ja, das ist die Erkenntnis, und alles Betrug und Lüge, Vernichtung und Untergang, und das Ende kommt nie früh genug.“ Richard begeht Selbstmord.

Der beiden Bauern lebenswahr geschilderter Haß und ihre Rachsucht, Kuhns ehrgeizige Pläne mit seinem Sohne, dessen Ekel vor den Großstadtverhältnissen und seine Sehnsucht nach einem friedlichen Milieu

auf dem Lande, dazu die Liebe zwischen Richard und Martha Marx sind die Hauptkräfte der Dynamik.

In „Eva" führen gewagte Spekulationen des Grafen Düren, die er aus Liebe zu seiner Tochter Eva unternommen hat, und unglaubliche Vertrauensseligkeit des Fabrikanten Hartwig, der des Grafen Geschäfte besorgt hat, zum Ruin des gräflichen Unternehmens, zur Schädigung der zum Teil aus Arbeitern bestehenden Aktionäre der „Evamine", zur Auflösung der Verlobung Evas mit Elimar, zum Selbstmord ihres bankrotten Vaters. Mitleid mit dem ehrlichen, schwer mitbetroffenen Hartwig bestimmt Eva, seine Gattin zu werden. Sie gerät dadurch in ein Milieu, in dem sie eine Fremde ist und bleibt, in dem sie viel durch ihre Schwiegermutter zu leiden hat. Diese äußert ihrem Sohne gegenüber: „Was kann die Eva dafür, daß du dir eine Prinzessin ins Haus nahmst? Aber da sperrt dieser Mann ein feines, goldgelbes Kanarienweibchen mit einem grauen Spatz zusammen. Bildest du dir etwa ein, du grauer Spatz, daß aus dem goldgelben Kanarienweibchen mit der Zeit eine graue Spätzin werde? Das Kanarienweibchen bleibt so goldgelb wie der Spatz grau. Und nun denke dir, daß eines schönen Tages der Bauer offen stünde und draußen ein feiner, goldgelber Kanarienvogel säße, der singt und flötet und lockt. Da müßt's denn wunderlich zugehen, wenn die Goldgelbe nicht hinausflöge zu dem Goldgelben hin." Im Milieu ist es mit begründet, wenn Evas nicht erstorbene Liebesleidenschaft zu Elimar, dem wiederkehrenden Verführer, neu auflebt, wenn Eva sich von Hartwig trennt, um jenen zu gewinnen. Elimar aber hat sie nur betrogen. Da treibt sie ihre beleidigte Ehre, ihr Haß, den gewissenlosen Lebemann niederzuschießen. Nach Verbüßung ihrer Gefängnishaft — als Sühne einer Schuld hat der Dichter diese nicht gestaltet — findet Eva noch vor ihrem Tode die rührende Verzeihung ihrer braven Verwandten und Freunde.

Ein nervöser Mensch ohne festen Halt in sich, suchte Voß überall nach Mitteln, Erfolg zu erhaschen. Hatte er in der „Patrizierin" ein historisches Drama in glatten Jamben, in der „Mutter Gertrud" ein Rührstück, in der „Regula Brandt" ein grelles Schauerdrama geliefert, in „Wehe den Besiegten" die Mode des Napoleonschauspiels mitgemacht, so neigte der Vielgewandte unter dem Einfluß des französischen Sittendramas und Ibsens in der „Eva" entschiedener dem zum Feldgeschrei gewordenen Realismus zu. Alte und neue Dynamik haben sich in der „Eva" durchdrungen: neben die Leidenschaften Liebe und Haß, die Gefühle Mitleid und Kindesliebe ist, abgesehen von dem Bankrott, das Milieu als wichtiges modern-realistisches Motiv getreten. Später huldigte Voß noch konsequenter dem Realismus in „Schuldig" und in der „Neuen Zeit", stark beeinflußt von Gerhart Hauptmann.

In Bleibtreus „Volk und Vaterland" droht dem Waffenfabrikanten Eisenhart infolge der Verschwendung und schlechten Geschäftsführung

seines leichtfertigen Sohnes (dieser hat mit einem Baron Garnau den seltsamen Vertrag abgeschlossen, daß bis zu einem festen Termin eine bestimmte Waffenmenge gegen Zahlung, und daß im Falle unvollständiger Fertigstellung alle vorhandenen Waffen unentgeltlich geliefert werden sollen) und infolge eines Streikes der Bankrott. Dieser wird verhütet durch den Eigennutz Garnaus, der gegen die Hand der Tochter Eisenharts nicht auf der Erfüllung jenes Vertrages besteht. Denn Garnau rechnet angesichts eines gerade ausgebrochenen Krieges damit, daß sein zukünftiger Schwiegervater glänzende Geschäfte machen werde.

Neben den realistischen Motiven der leichtfertigen Geschäfts- und Lebensführung, des Streikes und des materialistischen Egoismus wirken noch andere Motive am Gewebe der Handlung. Der aus dem Streben der Arbeiter nach besserer Lebenshaltung entsprungene Streik konnte verhütet werden durch den Werkführer Brand, der entgegen seinem radikalen Freunde Drenger eine aller Gewaltsamkeit abgeneigte sozialistische Gesinnung hegt. Aber Brands einem Streik abholde Prinzipien werden umgestürzt durch ein persönliches Motiv, durch die Verletzung der Ehre seiner von Eisenharts Sohne verführten Schwester. Es treibt den Einflußreichen, in der Arbeiterversammlung für den Streik einzutreten. Beim Ausbruch des Krieges aber bestimmt den Werkführer die Vaterlandsliebe, die Arbeiter der Waffenfabrik zur Aufgabe des Ausstandes zu veranlassen, so daß jetzt auch ohne Garnaus Nachsicht der Bestand der Fabrik gesichert ist.

Nicht zufrieden mit der Komplizierung der Handlung durch die idealistisch gefärbten Motive Ehre und Vaterlandsliebe, konstruiert Bleibtreu noch eine im alten Stil gehaltene Liebesgeschichte zwischen Brand und Eisenharts Tochter Adele. Um ihre Angehörigen vom Bankrott zu retten, hat Adele ihr Jawort zu ihrer Verbindung mit dem ungeliebten Garnau gegeben. Schließlich aber gewinnt die Dame des Vorderhauses doch noch den Werkführer Brand. Bleibtreu ermöglicht es dadurch, daß er Garnau als Hochverräter entlarven läßt.

Am Schluß des wirren Dramas vertritt Eisenhart im Hinblick auf seinen zukünftigen Schwiegersohn den Glauben, der Begabte und Fleißige ringe sich durch seine Tüchtigkeit im Kampfe ums Dasein nach oben, „während der Unfähige und Faule . . . . von der Höhe niederpurzelt.“ Und der idealistische Brand meint: „Dieser Kampf ums Dasein aller Einzelnen wird geadelt und zusammengeschmiedet durch dasselbe Band, das aus Blutsverwandten die Familie bildet — durch das große Band, das die Menschen einer Zunge und eines Stammes und eines Staates zu einem einigen Volk erhebt. Das trotzige Ich, auf sich allein gestellt, kann nimmer die Welt umfassen. Erst dann schreitet es zu wahrer Selbsterfüllung vor, wenn es sich freudig untertan fühlt einem höheren Gesetz. Erst die Idee des Vaterlandes lehrt uns unser kleines Einzelleben verstehen. Da zerrinnt die persönliche Eitelkeit in den Stolz des Patriotis-

mus, und die Selbstsucht des Einzelnen überwindet sich leicht zu Nutzen und Ruhm der Stammesselbstsucht.“ .....„So wandelt sich der Schauer vor der harten eisernen Notwendigkeit, die das Dasein regiert, in ein stolzes Wohlgefühl: mitgetragen zu werden von dem ewigen Schwung des Weltenrades, das jeden als Atom des Allgemeinen zu seiner Bestimmung fortreißt.“

„Soziales Schauspiel“ wie „Volk und Vaterland“ nennt Bleibtreu sein Drama „Der Erbe“. Dessen Held, der Unternehmer von Eisenegg, weigert sich, einer um einer Lappalie willen erfolgten Herausforderung zum Duell Folge zu leisten. Die „Gesellschaft“, vertreten vor allem durch seine Klubgenossen, hält es für unbedingt erforderlich, daß der Graf seine Ehre mit der Waffe wahrt. Als Eisenegg, der sein eigener Richter sein will, der sein Recht zu individueller Freiheit verteidigt, Vernunftgründe für seine Weigerung anführt, stößt man den gegen die Anschauungen der Gesellschaft Rebellischen aus dem Klub aus. Und auch zu seinem sonstigen Milieu ist der Graf in schroffen Gegensatz geraten.

Aber Bleibtreu entwickelt den Konflikt nicht konsequent weiter. Ein Zufall stellt heraus, daß des Grafen Gegner sich sittlich vergangen hat und deshalb nicht satisfaktionsfähig ist. Eiseneggs Ehre wird dadurch bei der äußerlichen, verlogenen Gesellschaft wieder hergestellt. Doch ein andres Motiv, der Bankrott, erschüttert des Grafen eben wieder gefestigte gesellschaftliche Stellung aufs neue. Sein Bastardbruder Eckart, dem er, der Erbe dem Enterbten, allzu großes Vertrauen geschenkt, hat ihm verheimlicht, daß seit Jahren Eiseneggs Ausgaben die Einnahmen überstiegen haben. Ein Streik der gräflichen Arbeiter kommt hinzu. Der Haß des Enterbten verdirbt den Erben.

Obendrein läßt Bleibtreu seinen Helden die Ehre vor sich selber verlieren. Um eine Wechselfälschung seines leichtsinnigen Bruders zu vertuschen, gibt Eisenegg sein Ehrenwort, jenem Prokura erteilt zu haben, als er bei einem Bankier auf seinen, des Bruders, Namen Geld erhob. Zugleich deckt er mit dem Gelde, das er, human gesinnt, zu einem Arbeiterfonds eigentlich schon ausgegeben hat, des Bruders Schuld.

Wie in „Volk und Vaterland“, wie in der „Firma Goldberg“ von Conrad und Willfried tröstet zum Schluß die Liebe für die im Lebenskampfe empfangenen Wunden. Eisenegg, der, von Haß und Verachtung gegen die Gesellschaft mitbestimmt, sich den Tod geben wollte, findet eine Retterin und liebevolle Lebensgefährtin in einer zu Beginn des Stückes neu angekommenen Baronin Elisabeth Rankau. Mit ihr will er in Amerika ein neues Leben beginnen.

Wie in Fitgers „Rosen von Tyburn“ und auch schon in Bulthaupts „Neuer Welt“ sind Gewissen und Wahrheitstrieb in dem Drama „Bürgerlicher Tod“ von Max Kretzer neben den Verhältnissen und sonstigen Motiven bedeutsam. Kretzer steht in seinem Drama auf dem Boden des

christlichen Glaubens und der christlichen Sittlichkeit. Die Liebe, die dem mit aufrichtigem Herzen bereuenden Sünder verzeiht, gilt ihm heilig.

Der Großkaufmann Wölm hat in einem unsittlichen Verhältnis zu einer verheirateten Frau gestanden. Durch einen Meineid hat er es abgeleugnet. Das ist seine Schuld, mochte er auch durch seine Lüge die Ehre jener Frau retten wollen. Ehre ist für Wölm, der im Grunde nur „Geschäftsmoral" kennt, guter Ruf. Viel gilt ihm die Gesellschaft. Wie ihn die Rücksicht auf sie zum Meineid trieb, so drängt ihn die Sorge um den Klang seiner Firma, um sein Ansehen bei den Mitmenschen zusammen mit seiner Abneigung gegen den ihm hinderlichen Stiefsohn Martin Haupt, diesen als eben aus dem Gefängnis entlassenen Sträfling aus seinem Hause zu weisen, obwohl er selber Vorstand des Vereins „Rettung der Bestraften" ist. Selbst Wölms von wahrem Christentum, von echter christlicher Liebe durchdrungene Frau fügt sich dem Willen des Gatten, durch die Trennung vom Sohne den guten Ruf des Hauses zu wahren, fügt sich dem Zwange der gesellschaftlichen Lüge. Aber nachdem ihr Sohn zusammen mit seiner Geliebten den Tod gesucht hat, nachdem sie Wölms Vergehen und seinen Meineid erfahren hat, drängt sie den erst widerstrebenden Gatten, sich selbst zur Sühne dem Gericht zu stellen und die Wahrheit zu bekennen.

Zu den Motiven des Gesellschaftszwanges, der geschlechtlichen Sünde, der Lüge und des sittlichen Triebes zur Wahrhaftigkeit gesellt sich unüberlegte Wechselfälschung und die Liebesleidenschaft in ihrer idealistisch-theatralischen Färbung. Martin Haupt hat unter dem Zwange der „gemeinen Lüge", er könne Ersatz für seine Spielschulden schaffen, eine Fälschung begangen. Er ist dafür ins Gefängnis geraten. Nach seiner Rückkehr — seine Angehörigen erfahren es zunächst nicht, wo er geweilt hat — will er als entlassener Sträfling auf seine Geliebte Charlotte verzichten. Durch seinen Stiefbruder, ihren neuen Verlobten, gereizt, gesteht er die Fortdauer seiner Liebe zu ihr. Charlotte hält jetzt treu zu ihm. Ihrer herzlosen, Martin abholden Mutter entfremdet, stirbt sie mit dem Geliebten, als dieser durch zufällig in seine Hände geratende Briefe seines Vaters Schuld erfahren hat und ihn das Bewußtsein, daß er seine den Gatten innig liebende Mutter an der Seite eines Schurken leben sehen müsse und sie doch nicht aufklären dürfe, ohne ihr Glück zu zerstören, den Tod herbeisehnen läßt.

Besonders merkwürdig ist der Zwiespalt zwischen idealistischer und realistischer Dynamik in Sudermanns erstem Drama, dem unter französischem Einfluß entstandenen Thesenstück: „Die Ehre". Da verschlingt sich nicht bloß die eine Dynamik mit der anderen, beide treten vielmehr in klarem Kampfe einander gegenüber.

Dem aus Indien heimkehrenden Robert Heinecke, einem schwärmerischen Idealisten, wird das ärmliche Milieu seiner Eltern im Hinter-

hause des Fabrikanten Mühlingk bald unerträglich. Er bekennt seinem Freunde, dem Grafen Trast: „Ich schäme mich des Standes, in dem ich geboren bin . . — Die Meinigen gelten mir nichts mehr. — Mein ganzes Wesen zieht sich zusammen in der Berührung mit ihnen . . . Ich traue meinem Gehirne nicht, denn ein verrückter Argwohn nach dem andern schießt mir durch den Kopf. — Trast, ich glaube beinahe, ich achte den Schoß nicht mehr, der mich getragen hat.“ Ein echter Idealist, vertritt Robert den edlen Standpunkt, er müsse die verletzte Ehre seiner Schwester Alma an dem Verführer, dem Sohne der Vorderhausfamilie, rächen. In seiner leidenschaftlichen Erregung denkt er sogar daran, den jungen Kurt Mühlingk niederzuschießen. Bei seinen Eltern wie bei seiner leichtfertigen Schwester, deren naive Gemeinheit er sich mit Wehmut und Poesie überzuckert hat, von der er Reue fürs ganze Leben fordert, findet er nicht das geringste Verständnis. Als der Vater des Verführers, der Kaufmann Mühlingk, 40 000 Mark als Ersatz für den Streich seines Sohnes anbietet, bejubelt man im Hinterhause den Fehltritt der Alma als großes Glück. Man hält Robert für einen Verrückten, als er die Zurückgabe des Geldes verlangt. Man weist ihm, dem furchtbar Enttäuschten, der sein ganzes künftiges Leben an die Wiederherstellung der Ehre setzen wollte, sogar die Türe: die idealistische Dynamik muß der realistischen das Feld räumen.

Graf Trast ist der Vermittler zwischen den beiden Weltanschauungen, der idealistischen und der materialistisch-realistischen. Überzeugt von der Relativität aller Sittlichkeit, klärt er den jungen Heinecke auf über den Charakter seines Ehrbegriffes, dieses „Luxusgefühles für wenige“, über den Unsinn seiner idealen Forderungen bei seinen Angehörigen. Er bringt ihn ab von seinem Entschluß, an Kurt Mühlingk Rache zu nehmen. War der Ehrbegriff, ein Überrest des alten Idealismus, als unerschütterter Fels ins Gefüge mancher früherer Dramen, wie der Walloths, eingebaut, so wird er jetzt kritisch betrachtet. Es wird bezweifelt, daß jemandem, der wirklich innere Ehre besitze, diese geraubt werden könne. Der den Begriff zergliedernde Trast meint: „Das, was du deine Ehre nennst, dieses Gemisch aus — Scham, aus — Taktgefühl, aus — Rechtlichkeit und Stolz, das, was du dir durch ein Leben voll guter Gesittung und strenger Pflichttreue anerzogen hast, kann dir durch eine Bubentat ebensowenig genommen werden wie etwa deine Herzensgüte oder deine Urteilskraft.“ Trast ist es auch, dessen Geld und Theateredelmut Robert und seiner Geliebten, einer tugendsamen Idealistin, die sich ebenfalls — eine noch seltsamere Voraussetzung als die erfahrungsarme Naivität des im Hinterhause aufgewachsenen Robert Heinecke — von ihrem Milieu, seiner Kälte, seinem Materialismus, seinem Egoismus abgestoßen fühlt, eine sorgenfreie Zukunft sichert. Durch diese „idealistische“ Liebesgeschichte versöhnt der besorgte Theatraliker die etwa über das realistische Verhältnis zwischen Kurt Mühlingk und Alma Heinecke

entrüsteten Zuschauer und verschafft zugleich der Epigonendynamik einen gefälligen Abgang.

Weniger als Sudermanns „Ehre" wird die früher erschienene „Firma Goldberg" der beiden Autoren Conrad und Willfried von der kraftlos gewordenen älteren Dynamik mitregiert.

Genötigt von seiner gesellschaftlichen Stellung und dem Einfluß seiner leichtfertigen und verschwenderischen, in „altmodischen" Vorurteilen wie Liebe und Treue nicht befangenen Frau Hortense macht der Inhaber der Firma Goldberg übermäßige Ausgaben. Diese stellen ihn zusammen mit hohen Geschäftsverlusten vor einen Bankrott. Die letzte Möglichkeit, die bedrohte Lebensstellung zu sichern, wäre die Verheiratung von Hortenses Tochter Erna mit dem reichen Grafen Speierling. Es kommt nicht dazu. Und der Kommerzienrat Goldberg muß durch einen Brief des Grafen erfahren, daß Erna nicht seine, sondern eines anderen Tochter ist. Der bankrotte Kaufmann und betrogene Gatte erschießt sich. Ernas Vater ist ein Professor Waldeck, Hortenses einstiger Geliebter. Sein Gewissen fühlt sich verantwortlich für sein Vergehen. Obwohl er es hindern könnte, läßt der wahrheitsliebende zu, daß dem Kommerzienrat durch Speierlings Brief die Augen geöffnet werden. An seinem Kinde macht der Professor gut, was die leichtsinnige Mutter versäumt hat.

Erna soll durch den ihr verhaßten Plan einer Ehe mit dem Grafen Speierling, einem Ehrenmann vor der Gesellschaft, einem Lumpen und Roué vor der Wahrheit, ein Opfer der Verhältnisse werden. Sie wahrt sich ihre Freiheit, das Recht freier Bestimmung über ihre Persönlichkeit, durch die Flucht. Der schlimmen Lage, in die sie dadurch gebracht wird, entzieht sie der Professor Waldeck. Der freundliche Schluß bringt ihre Verlobung mit Richard von Fels, dem tüchtigen und tätigen Prokuristen Goldbergs. Von Fels ist nach dessen Ableben Kompagnon der mit Waldecks Gelde neu gefestigten Firma Goldberg und Fels geworden.

Die Guten finden also zum Schluß ihren Lohn. Die Dichter nehmen Partei für sie, für die tapfer im Lebenskampfe Streitenden, ohne hart über die Fallenden zu urteilen. Der an Ulrik Brendel in Ibsens „Rosmersholm" erinnernde Wenzel meint: „Sein oder Nichtsein? Unsinn! Haben oder nicht haben, das ist die Frage. (Murmelnd.) Alles Lebendige ist überflüssig." Waldeck entgegnet streng: „Mann, Sie lästern das Leben. Die Erde ist ein Kampffeld und gewährt Raum für alle — und darum ist das Leben groß und reizvoll für den tapfern Geist. Wer aber besiegt ist, der gehe still von dannen, ein Lebens-Invalide — und störe die nicht, die noch mit Lust im Kampfe stehen." Sittliche Kräfte, Liebe, Arbeit, Treue, sie haben zum Schluß den Sieg in dem fernab vom Leidenschaftsdrama stehenden Stücke.

Gegenüber dem Gewirr der Triebkräfte in manchen der vorauf-behandelten Dramen weisen die drei in den achtziger Jahren geschriebenen Stücke Ludwig Anzengrubers „Heimg'funden", „Stahl und Stein"

und „Der Fleck auf der Ehr'" eine Vereinfachung und größere Reinheit der realistischen Dynamik auf.

In „Heimg'funden" ist die Gesellschaft für den Rechtsanwalt Hammer verhängnisvoll geworden. Einem dürftigen Milieu entstammend ist er durch Beruf und Heirat in eine wohlhabende Gesellschaftssphäre gelangt. Die Pflichten gegen sich, gegen Frau und Tochter, gegen Mutter und Bruder hat er vergessen über den Pflichten gegen die Gesellschaft. In ihr zu gelten, ist sein Hauptstreben geworden. Sein Hang zu Vergnügungen, seine verschwenderische Sucht, es gesellschaftlich den anderen zuvorzutun, führen seinen Ruin herbei. Die egoistische Gesellschaft läßt ihn im Stich. Selbstmord soll das Ende sein.

Da aber helfen dem Verarmten seine vernachlässigten Angehörigen, Mutter und Bruder, die ihm den Eintritt in die besser situierten Kreise einst durch ihre Opfer ermöglicht haben. Ihr gutes Herz bringt Hammer schließlich dahin, Mut zu einem neuen, tüchtigeren, wenn auch nicht so glänzenden Leben zu fassen, ihre Bemühungen führen auch eine Aussöhnung mit seiner Frau uud Tochter herbei.

Neben den entscheidenden Motiven der Gesellschaft, des Leichtsinnes, des schlichten warmen Gefühles einfacher Leute treibt die Liebe zwei Seitenschößlinge der Haupthandlung. Auch diese Beweggründe sind lebensecht charakterisiert, ihr Ausdruck steht ferne pathetischer Leidenschaft.

Wie in „Heimg'funden" spielt in „Stahl und Stein" die Gesellschaft, hier in erster Linie die bäuerliche, eine bedeutsame, verderbenbringende Rolle. Neben sie treten ererbte Triebe und hartherziger „christlicher" Bauernglaube.

Seine Stellung als uneheliches Kind, die schönfärbenden Lügen seiner Mutter über den sie mit Geld versorgenden „Oheim" Eisner, der in Wahrheit sein Vater ist, tragen einen guten Teil der Schuld daran, daß der Einsam', der Erbe des väterlichen Trotzes und jäh aufwallenden Blutes, zum Mörder geworden ist. Er hat einen Menschen getötet, durch dessen beleidigende Äußerungen über seine Herkunft, die dem Unseligen noch unbekannt war, er sich tief verletzt fühlte. Seit Abbüßung seiner Strafe lebt der Unglückliche einsam in einer Felsenhöhle. Von der Gesellschaft fühlt er sich durch zweierlei geschieden, „durch dö unehrliche Geburt und durch mein Tun; aber meiner Geburt wegen, an der ich doch koan' Schuld trag', kann ich mich nit schämen, und mein Tun, auch durch die Lugenhaftigkeit andrer hellauf in Unsinn verkehrt, kann ich nit bereu'n; aber halt als oan Ganz's bedrückt's mich, dös bin ich nit los' worn und werd's nie los!" Und darum will er sich nicht aus seiner Höhle vertreiben lassen, will er, der nie in die Kirche geht usw., sich nicht dem Gesellschaftszwange fügen, den sein Vater, durch die eigenen Sünden zum harten Eiferer geworden, als neugewählter Bürgermeister dem Sohne antun will, ohne um seine nahe Verwandtschaft mit diesem zu wissen. Der verdüsterte, trotzige Einsam' wird von einem Gendarmen erschossen.

Als Eisner erfährt, wen er getötet hat, legt er sein neuerworbenes Amt nieder. Er bereut seinen Übereifer, seinen ohne Liebe geübten Glauben.

Im „Fleck auf der Ehr'" hat die von ihrer Herrin, einer Freifrau, leichtfertig des Diebstahls bezichtigte Franzl eine Gefängnisstrafe erdulden müssen, bis ihre Unschuld sich herausgestellt hat. Das Bekanntwerden der Schande bei nahen Angehörigen, die Angst vor weiterer Verbreitung und vor den pharisäischen Urteilen der Mitmenschen, die übereilte Härte des mißtrauischen Gatten, der sie eine Diebin schilt, treiben Franzl zum Entschluß, Selbstmord zu begehen. Die bäuerliche Gesellschaft ist wieder Schicksalsfaktor: Franzl würde in ihr nicht leben können mit dem Fleck auf der Ehre. „Schand' hat mer mich doch erleiden lassen, dö hat neamd von mir g'nommen, und wann i mir gleich bewußt war, koan Verschulden zu trag'n, so hat mer dös nur insg'hoam drüber weg-g'holfen, heil hat's mer'n Schaden nit g'macht und wann er hitzt offen an Tag kam', daß a jed's mit'n Finger dran rühren könnt', dann vermöcht' i neama unter'n Leuten, neama 'm Mon zur Seit' z' leb'n!" Auf dem Wege zur Ausführung ihres Planes stößt sie auf das Leichenbegängnis jener an ihrer Bestrafung schuldigen Freifrau. Diese hat vor ihrem Tode den Pfarrer gebeten, die Unschuld ihres einstigen Dienstmädchens in einer Predigt vor der Gemeinde darzulegen. So rettet ein zufälliges Zusammentreffen die mit ihrem reuigen Gatten rasch wieder Ausgesöhnte.

Klarer und einfacher als zumeist in den Dramen der letzten Reihe ist die Dynamik in Anzengrubers Schauspielen, namentlich im „Fleck auf der Ehr'". Der verwirrende Reichtum an Motiven ist verschwunden. Konsequent bemühte sich der Dichter, wenigstens in den beiden letzten Dramen, um die Lösung nur eines Problems. Dadurch gewann er Raum und Muße zu dessen psychologischer Vertiefung, die unter der großen Mannigfaltigkeit der Triebkräfte in anderen Dramen sehr gelitten hatte. Und doch galt es bei dem außerordentlich gestiegenen naturwissenschaftlichen und psychologischen Wissen der Zeit, gerade das seelische Leben der handelnden Menschen verfeinert und überzeugender als bisher zu gestalten. Unter mehr oder weniger geringer Beachtung des außerindividuellen Faktors, der Auswirkungen der Gesellschaft oder des Familienmilieus, ist ein tieferes Eindringen in unbekannte Seelengebiete, in das Leben der durch Vererbung oder durch Anpassung gewonnenen Triebe von Voß in „Mutter Gertrud" (1886), einem Drama, das allerdings nur mit beschränkter Geltung hier genannt werden kann, von Bleibtreu in „Seiner Tochter" (1886), von Hanns von Gumppenberg in „Thorwald" (1888) und von Hermann Bahr in den „Neuen Menschen" (1887) versucht worden.

„Mutter Gertrud" ist ein rührseliges Stück. In ihm spielt das im „Schicksal" und im „Nero" beiläufig verwertete Vererbungsmotiv eine

bedeutsame Rolle. Freilich wird es schließlich eines wohlgefälligen Abschlusses halber beiseite gedrängt.

Der Baron Salten ist ein leichtsinniger Spieler geworden, weil schon sein Vater es war. Er selber reflektiert darüber: „„Es liegt in der Familie", sagen die Leute, und sie sagen: „Er hat's vom Vater." Und sie zucken die Achseln. In diesem Sinne empfangen wir allerdings unser Schicksal bereits bei unsrer Geburt. Es liegt in unserm Blut, es kriecht in unser Herz und Gehirn, jede Stunde bereit, sich auf uns zu stürzen. Es gibt ein Erbe, das geht wie der Name des Vaters von Sohn zu Sohn. In der einen Familie grassiert die Schwindsucht, in der andern der Wahnsinn, der Selbstmord. Krankheit und — Laster erben fort vom Vater zum Sohn, vom Sohn zum Enkel. Der eine wird bedauert, der andere verdammt. Und das mit Recht! Denn unsern Leidenschaften steht unsere Sittlichkeit gegenüber. Hätten wir nur von unsern Lastern eben so genaue Kenntnis wie von unsern Krankheiten. Aber keiner, der dem jungen Menschen die Augen öffnet, kein Arzt für die tödlichen Übel der Seele. Die Brust voller dunkler Triebe wächst der junge Mensch auf, und mit ihm wachsen seine Leidenschaften. Ein Zufall, eine Gelegenheit — und er hat sich entwickelt: der Verschwender, der Wüstling, der Spieler. „Grade wie sein Vater," sagen die klugen Leute und zucken die Achseln." . . . „Auch die Familie der Salten besitzt ihr Erbübel. Es sind Menschen ohne starken Willen, ohne Sittlichkeit, schwache Menschen, die ihrem Schicksal verfallen, die es nicht besser verdienen. Auch Ihr (Hilmars) Vater verdiente nichts Besseres." Schon hat sich die Spielwut des Barons wieder bei seinem Sohne Hilmar geäußert. Dieser hat an den aus der Ferne heimkehrenden, ihm unbekannten Vater dreitausend Mark verloren. Die Gefahr, daß der Sohn wird wie sein verkommener Vater, wird von Voß nur äußerlich beseitigt. Er läßt Hilmar die Überzeugung äußern, es würde das schlimme väterliche Beispiel und die väterliche Warnung für einen gefährdeten Sohn genügen, Herr zu werden über die dämonischen Triebe in der Brust. Durch Browns, des ihm noch unbekannten Vaters, abschreckendes Beispiel glaubt der junge Spieler selbst schon gerettet zu sein.

Mit dem Vererbungsthema ist die Wiederaufnahme des heimkehrenden Barons, der, als er sein Gut verspielt und vertan hatte, in die Fremde gegangen war, durch die treuen Pflegeeltern seiner beiden zurückgelassenen Kinder verbunden. Der beiden Alten einzige Bravheit und Güte sowie das Verzeihen, das der Vater bei seinen Kindern findet, rührt am Ende leicht zufrieden gestellte Zuschauer.

Konsequenter als in „Mutter Gertrud" ist das Vererbungsmotiv in Bleibtreus Charakterstück „Seine Tochter" durchgeführt. Lord Byrons Tochter Adah hat psychische wie physische Eigenschaften vom Vater geerbt. Trotzdem man ihr sorglich alles Nähere über diesen, über seinen Dichterberuf und seinen Ruhm verschwiegen, trotzdem ihre Mutter sie in Fröm-

migkeit und Demut zu erziehen versucht hat, bricht der angeborene Eigenwille, Trotz und Stolz durch. Ihre Anlage entfremdet die Tochter der den toten Vater hassenden Mutter, entfremdet sie dem Gatten, der sie für treulos hält, läßt die in allmählichen Enthüllungen Aufgeklärte zum Vater, den man sie erst hassen gelehrt hat, schließlich inbrünstige Liebe gewinnen, als sie aus seinen Werken die Verwandtschaft zwischen ihr und ihm erkennt. Die tiefen seelischen Erschütterungen infolge der Enthüllungen über den Toten veranlassen einen Blutsturz der physisch wenig widerstandsfähigen Adah. Dieser macht ihrem Leben an dem Sarge des Vaters ein Ende.

Wie Bleibtreu hier unter dem Einflusse des Darwinismus die Vererbungstheorie künstlerisch verwertet hat, so hat er auch das Milieu nicht unbeachtet gelassen. Die Gesellschaft, in welche die weltfern erzogene Adah eintritt, die auffällige Stellung, die des berüchtigten Byron Tochter hier einnimmt, die unverschuldeten Leiden, die ihr das beleidigende Anstarren, das Tuscheln über sie usw. bereiten, werden geschildert. Milieu und Erziehung sind aber nicht imstande, im Kampfe mit Adahs Naturanlage ihren Stolz, ihren selbständigen Sinn zu beugen. Als Reaktion gegen den Gesellschaftszwang macht sich auch hier der neue Freiheitsbegriff geltend, wie ihn bei Bleibtreu schon Graf Eisenegg gegenüber der Gesellschaft vertreten hat, der individualistische Anspruch auf freie Selbstbestimmung der eigenen Lebensführung. „Ich fühle," erklärt Adah ihrer Mutter, „mein eigenes Recht: das Recht der freien Selbstbestimmung."

Mit dem Hauptthema verschlingen sich ebenfalls realistisch aufgefaßte Nebenmotive der gegenüber anderen Dramen Bleibtreus, z. B. „Volk und Vaterland", vereinfachten Dynamik. Die Liebe Montagues zu Adah droht zum Duell zwischen ihrem für seine Ehre eintretenden Gatten und dem Liebhaber zu führen. Es wird durch Orsay verhindert, der, um Adahs Ehre vor der Welt zu retten, Montague im Zweikampf erschießt.

Wie die Künstler, die das Handeln einzelner Personen unter den Einfluß der Vererbung stellen, verlegt Gumppenberg im „Thorwald", einem 1160 spielenden Drama, das Schicksal mehr ins Innere der Gestalten, und zwar dadurch, daß er die Handlung vor allem aus dem sittlichen Wollen und den Trieben der Personen erwachsen läßt.

Thorwalds Tochter Gina wird von dem skrupellosen, genußsüchtigen Högne verführt und im Stich gelassen. Unwiderstehlich haben ihre Triebe sie Högne in die Arme geliefert, ist sie dessen Moral freier Gewissenlosigkeit erlegen. Was hoch und teuer gilt im Lande, das ist Trug und Verblendung, redet der Verführer der von ihm Gebannten ein. Staat, Recht, Glaube, Hausbann usw., alle diese mächtigen Dinge seien nichts als Lügen. Nur der lachende Augenblick, der Taumel der sinnlichen Lust, der Genußrausch, das sei die wahre Wahrheit. Seinem Willen gehorsam, begierig nach heißem Sinnengenusse, löst Gina sich von Gott und Pflicht,

wird sie mitschuldig am Verrat ihres Königs und am Tod ihres Bruders. Mächtiger als alle Gebote der Vernunft erscheint das Triebleben.

Der Pflichtmensch Thorwald, Ginas Vater, hat geglaubt, für ihr Lebensglück am besten zu sorgen, wenn er ihr volle Freiheit lasse, ihr Herz sie leiten lasse, wohin es wolle. „Oft hab' ich drüber nachgesonnen," meint er zu Gina, „und jetzt ist mir's gewiß und sicher: Mann und Weib, Knecht und Magd, hoch und niedrig — ein jeder trägt's in sich von Geburt an, sein Gesetz, nach dem er handeln muß und glücklich werden kann: und wer drauf horcht, der ist am besten beraten!" Ebenso hat der von Feinden verfolgte König Erich IX. von Schweden gedacht, den der treue Thorwald schützend in sein Haus aufnimmt. Seinem Volke hat er am ehesten zu nützen geglaubt, wenn er ein milder und liebevoller Herrscher wäre, wenn er jedem Bettler Freiheit im Handeln ließe. Wie er hat erfahren müssen, daß die Welt der Strenge bedarf und harter Gebote, der Geißel, die ins Fleisch schneidet, daß sie Ketten tragen muß, um frei zu sein, so erfährt Thorwald, daß er zu Unrecht milde gewesen, wenn er Gina ihren Trieben überließ. Er hält sich anfangs für schuldlos an ihrer Wandlung: „Sie aber war schlecht von Geburt an — verfallen dem Staub und der Niedrigkeit! Sie ging ihre Bahn, mußte sie gehn . . ich hatte keine Macht, sie aufzuhalten." Die von ihrem Gewissen gepeinigte Tochter aber klagt ihn bitter an: „Hast du nicht gewußt, daß Högne Halland ein Nichtswürdiger ist — hast du nicht? Du hast's gewußt!" . . .„Warum hast du mich nicht losgerissen mit Gewalt, da du's wußtest? Warum hast du alles geschehen lassen — warum, Vater? Aus Liebe wohl?" . . .„Ich seh', was ich war, und was ich bin — ich seh', daß ich rein war und gut, und daß ich schuldig bin und verworfen . . daß ich geworden, wie er selbst — der Gottverächter — Landsverräter!" . . . .„Es hat mich nicht ganz verwandeln können . . nicht ganz, Vater — es ist nur wie eine Krankheit, ein häßlicher Aussatz, der mich quält und peinigt . . oh — so häßlich . . ich kann's nicht länger ertragen!" Strenge und Gerechtigkeit fordert sie vom Vater. Da stößt Thorwald sie von der Klippe ins Meer. Er selber endet, im Wahnsinn sterbend.

Auch in Gumppenbergs zweiaktiger Komödie „Apollo" (1890) bestimmt triebartiges Seelenleben, das sich zu heftigster Leidenschaftlichkeit steigert, die Handlung. Seine wachsende Empörung über die Verständnislosigkeit seiner Freunde gegenüber seiner Statue Apollo bringt den Künstler Hubert von Kals in einen schließlich versöhnlich beigelegten Konflikt mit den von ihm in der Erregung Beleidigten.

In Bahrs „Neuen Menschen" wird das ideale Verhältnis zwischen Anne und Georg, welche im sozialen Kampfe der Gegenwart für das Ziel der Menschheitsbefreiung streiten, gefährdet durch die zwischen ihm und Hedwig aufkeimende Liebe. Hedwig ist eine aus Mitleid von Georg in sein und Annes Heim aufgenommene Dirne. Das starre, namentlich von Anne vertretene Gebot der Vernunft, ganz allein dem Dienste der

Idee zu leben, scheitert an der Macht der triebmäßig und unwiderstehlich aufsteigenden und wachsenden Liebe zwischen Georg und der frischen, warmherzigen Hedwig. Georg verläßt die eifersüchtige Anne. Diese sieht später selber die Notwendigkeit jener neuen Liebe ein: „Es mußte kommen, Georg, mußte, früher oder später, aber unvermeidlich. Es lag in den Verhältnissen, nicht an den Personen. Die Liebessehnsucht in deinem Herzen war einmal, und sie war die Ursache, die alles angestiftet; nicht jenes Mädchen, an das sie sich zunächst hing. Hätte ich sie damals niedergeschossen, hundertmal wäre sie wiedererstanden, jedesmal in anderer Gestalt. Wäre sie nicht von der Straße gekommen, du wärst nach der Straße gelaufen und dem ersten frischen und lustigen Mädel wärest du um den Hals gefallen, dem nächstbesten frohgemuten und lebensfreudigen Ding mit roten Lippen und lachenden Augen, und hättest nicht mehr davon gelassen. Man kann nichts dagegen." Anne setzt sich das Ziel, uneigennützig über das Glück der beiden zu wachen. Dies hat keinen Bestand. Georg merkt, wie zwischen seiner Geliebten und einem Dritten eine Neigung aufkeimt, deren Wachstum, durch die Verhältnisse geboten, nicht zu hemmen ist. Um das Glück der beiden nicht zu zerstören, will er sich opfern und auf Annes Rat einen Selbstmord begehen, der nicht als solcher gedeutet werden kann.

Wie im „Thorwald" regieren in Bahrs Stück die Triebe mächtiger als aller vom Verstand beratene Wille. Und wie in Thorwalds Erziehungsgrundsatz gegenüber der Tochter, so tritt in Georgs Entschlusse, sich zu opfern, sittliches Wollen als Schicksalskraft hinzu. Vielfach wird bei Bahr die Macht der Verhältnisse und die Ohnmacht des Menschen ihnen gegenüber betont. Georg und Anne halten später ihr erstes Ziel, neue Menschen in den alten Verhältnissen zu schaffen, damit dann auch neue Verhältnisse geschaffen würden, für trügerisch. Sie meinen jetzt: erst müssen sich die Verhältnisse wandeln, dann nur können neue Menschen heranwachsen. Sie sprechen also den Verhältnissen, dem Milieu, größere Bedeutung zu als dem Individuum.

Die Triebe charakterisieren vor allem die Dynamik in den drei Dramen „Seine Tochter", „Thorwald" und „Die neuen Menschen". In ihnen hatte demnach der eine Faktor alles menschlichen Handelns, der subjektive, in erster Linie Beachtung gefunden. Aber nicht minder stark empfand das moderne, häufig wissenschaftlich geschulte Bewußtsein den objektiven Faktor, die Einwirkung der Außenwelt auf die menschlichen Sinne. Im Getriebe der neuen technischen und wirtschaftlichen Errungenschaften namentlich der Großstadt, im Besitze neuer naturwissenschaftlicher und soziologischer Kenntnisse fühlte man mit einer früher unbekannten Intensität die Beziehungen des einzelnen zur Umwelt, so wie man sich durch die Vererbungstatsachen in fester Abhängigkeit von der Vorwelt, den Eltern und Voreltern, erblickte. Auf die kleinsten Einwirkungen der Umgebung reagierte der moderne Mensch triebartig und nervös, den in

ihm wirksamen ererbten und durch Gewöhnung erworbenen Eigenschaften gemäß. Die Umgebung, deren hastiges, reiche Kräfte absorbierendes Getriebe, deren immer neue Sensationen spendender Reichtum ihn namentlich in den Straßen der Großstadt, in deren Fabriken, bei den Massenvergnügungen usw. umdrängte, deren Zusammensetzung aus nervösen und kranken Menschen ihm vor allem im Familienmilieu dauernde, aufreibende Leiden schaffen konnte, nahm dabei häufig eine drohende, das Individuum überwältigende Wucht an.

Dieser zweite, der objektive Faktor, fand größere Berücksichtigung als Gesellschaft schon bei Anzengruber, Conrad, Kretzer, Bleibtreu usw. Entschiedenere Geltung erlangte er neben den Trieben, dem subjektiven Faktor, im konsequenten naturalistischen Drama. Hier traten zu den individuellen, durch Anpassung gewonnenen Trieben die wie die Vererbung überindividuellen Mächte des mehr oder weniger engen Milieus, dieses Nachfolgers des weiteren, künstlerisch oft nur Abstraktion gebliebenen Gesellschaftsbegriffes.

Als Anreger für Aufnahme und Gestaltung der neuen Schicksalsanschauungen konnte neben Ibsen, Strindberg, Tolstoi und Dostojewski namentlich Zola wirken. Dieser betonte ja die Bedeutung von Milieu und Vererbung mit aller Energie, bis zu der Auffassung alles seelischen Lebens als eines bloßen, durch jene beiden Kräfte bedingten kausalen Mechanismus. Tugend und Laster waren ihm nur Produkte wie Vitriol und Zucker. In der Vorrede zu „Renée" (aufgeführt 1887) heißt es: »J'ai détruit le symbole de la fatalité antique, en mettant scientifiquement Renée sous la double influence de l'hérédité et des milieux.« Und in der zweiten Szene des ersten Aktes finden sich die Worte: »Ce sont les fatalités de la chair: la lésion est au fond, on a beau vouloir la guérir par des années d'éducation et de bons exemples, elle demeure, elle détraque les plus fortes, quand les circonstances le veulent . . .« Bei Zola, dem Romanschriftsteller, war das Milieu bestimmter in den Vordergrund gerückt als bei dem Dramatiker Ibsen. Der Norweger hat mehr die Gesellschaft als das Familienmilieu als Schicksalsfaktor verwertet, mag auch z. B. die Atmosphäre von Rosmersholm für die in ihr atmenden Personen von tiefer Bedeutung sein. Zu der Verwendung des Vererbungsmotivs und der Ersetzung der Leidenschaftspsychologie durch die lebenswahrere Triebpsychologie konnten beide anregen und zwar als der feinere Psycholog namentlich Ibsen. Im ganzen aber scheint in der für die Bildung des vollnaturalistischen Dramas entscheidenden Zeit der Einfluß des radikaleren Zola stärker gewesen zu sein als der des norwegischen Dichters. Julius Brand schrieb 1888: „Nicht lange mehr — und die äußerste Linke der neuen Literaturrichtung — der Zolaismus — wird seinen Triumphzug auf den weltbedeutenden Brettern beginnen."

Mit Milieu und Trieb wurde für das konsequent naturalistische Drama ein strafferer Notwendigkeitsbegriff gewonnen, als er sich in früheren Dramen

findet. Doch ist in den Stücken, die noch nicht naturalistisch genannt werden können, dem konsequenten Naturalismus aber nahe kommen, der kausale Zusammenschluß der Handlung schon besonders fest und der Zweifel an der Macht des menschlichen Willens besonders häufig. Adah, „seine Tochter," reflektiert z. B.: „Entsetzlich! Sind mir Hände und Füße gebunden? Bin ich in der Geburt für immer verdammt? Vererbung? Gibt es nicht einen Willen? Und hätten sie nicht vielleicht Gründe für solche Vermutung? Sie haben so unrecht nicht. Ich fühle so etwas in mir — etwas Fieberhaftes, Rebellisches —." Im Jahre 1888 sah Eugen Wolff im künstlerischen Naturalismus nichts anderes als „die Zurückführung aller seelischen Erscheinungen auf ihre wahre, d. h. natürliche Ursache".*) Die unerbittliche Logik der Tatsachen schuf eine Notwendigkeit, die alle psychische Freiheit ausschloß. 1887 schrieb Wilhelm Bölsche: „Naturwissenschaftlich sind wir als ehrliche Beobachter gezwungen, die Bedingtheit aller menschlichen Willensakte der Art des geistigen Apparates gemäß als eine Tatsache auszusprechen, die weder juristische noch theologische Forderungen irgendwie erschüttern können."**)

Um dem naturgesetzlichen Walten der neuen Kräfte Gestalt zu geben, wählte man im allgemeinen nicht mehr geschichtliche, oft für große Menschenmengen bedeutungsvolle Ereignisse, sondern kleine Ausschnitte aus dem Leben weniger Menschen der Gegenwart. An diesen Alltagsstoffen konnte des Dichters eigenes Leben intensiveren Anteil haben als an historischen Stoffen aus fernen Zeiten, sie konnte der naturalistische Dramatiker am leichtesten studieren und am getreuesten gestalten, während er beim geschichtlichen Drama mehr oder weniger auf bloße Konjekturen angewiesen war. Und waren die unscheinbaren Stoffe aus der Gegenwart nicht von denselben Naturgesetzen durchwaltet wie bedeutende geschichtliche oder gar kosmische Geschehnisse?

Zur Kennzeichnung des von der Entwicklung schließlich erreichten Zieles seien als charakteristische Beispiele Gerhart Hauptmanns Anfangsdramen „Vor Sonnenaufgang" (1889) und „Das Friedensfest" (1890), „Die Familie Selicke" von Arno Holz und Johannes Schlaf (1890) und „Freie Liebe" von Max Halbe (1890) gewählt. Die künstlerisch bedeutendste Gestaltung hat Gerhart Hauptmann den in der Konsequenz der Entwicklung liegenden Forderungen gegeben.

Helene Krause in „Vor Sonnenaufgang" hofft aus dem unerträglichen Milieu ihrer Angehörigen, einer bäuerlichen, durch unerwarteten Reichtum verkommenen Potatorenfamilie, von Alfred Loth, einen unvermutet eingetroffenen Bekannten ihres Schwagers, gerettet zu werden. Der Liebestrieb läßt Helene und Loth sich finden. Eine Reflexion aber

*) Eugen Wolff, Die jüngste deutsche Literaturströmung und das Prinzip der Moderne. Berlin 1888, p. 27.

**) W. Bölsche, Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. p. 34.

besiegt das Verlangen des gewissenhaften Sozialisten Loth, die Geliebte zu besitzen. Es ist eine ethische Idee ganz anderer Art als in den Leidenschaftsdramen: die auf die naturwissenschaftliche Vererbungstheorie sich gründende Rücksichtnahme auf die noch ungeborenen Kinder, Loths Bedenken, der Alkoholismus der Eltern könne auf Helene vererbt sein und sich weiterhin auf seine Nachkommenschaft vererben. Seine in den furchtbaren Verhältnissen zurückgelassene Geliebte gibt sich in der Verzweiflung den Tod. Es ist ihr unmöglich, in dem verabscheuten Milieu weiterzuleben. Nicht an enttäuschter Liebe allein wäre sie zugrunde gegangen. Das Entscheidende ist das Milieu.

Besonderes Befremden erregte es an dem revolutionär wirkenden Stücke, daß Hauptmann die Liebesgeschichte durchaus realistisch zu gestalten gewagt hatte. Wie idealistisch malte noch Sudermann das Verhältnis zwischen Robert Heinecke und Lenore Mühlingk aus! Aber Hauptmann hat nur konsequent den Schritt getan, den die Tendenz der Entwicklung verlangte.

Im „Friedensfest" suchen zwei gute, tüchtige Menschen, Ida Buchner und ihre Mutter, zwischen Wilhelm Scholz, dem Verlobten der Tochter, auf den die beiden segensreichen Einfluß gewonnen haben, und seinen Angehörigen, vor allem zwischen ihm und seinem einst von ihm mißhandelten Vater, Frieden zu stiften. Die Familie Scholz hat in einer furchtbar ungesunden, für die aufwachsenden Kinder unheilvoll gewordenen Atmosphäre gelebt und lebt noch drin. Die Wucht dieses Milieus ist stärker als der beiden Frauen edles Bemühen. Wilhelm äußert einmal zu Ida: „Wenn man so alles wiedersieht, — die alten Plätze alle — alles tritt so heraus — so hervor, weißt du! — Die Vergangenheit kommt einem so nah' — so aufdringlich nah'; — man kann sich . . . förmlich wehrlos ist man." Anfangs scheinen die Vermittlungen der Buchners allerdings Erfolg zu haben, schließlich aber scheitern sie gänzlich an den mit unheimlicher Notwendigkeit wieder hervorbrechenden, zum Teil pathologischen, blind irrenden, blind verletzenden Trieben. Mit dem besten Willen zum Frieden und zur Versöhnung kämpfen die Personen gegen ein unsichtbares, ungreifbares Fatum an, während sie doch selber infolge ihrer unseligen ererbten oder durch das jahrelange Zusammenleben in den zerrütteten Verhältnissen gewonnenen Anlagen immer wieder Haß und Zwist heraufbeschwören müssen. Am Schluß der Familienkatastrophe bleibt es fraglich, ob Wilhelm an Idas Seite in einem veränderten Milieu trotz der feindseligen Wirksamkeit seiner tief wurzelnden Charakterdefekte, namentlich des vom Vater ererbten Verfolgungswahns, Glück gewinnen kann, oder ob jene Eigenschaften fortzeugend neues Unheil schaffen werden.

In der „Familie Selicke" von Arno Holz und Johannes Schlaf, die beide den dramatischen Naturalismus schon in Novellen vorbereitet hatten, bietet sich der Toni Selicke ähnlich wie der Helene Krause die Möglichkeit, als die Frau eines geliebten jungen Mannes, des Theologen Wendt,

der einer sorgenfreien Zukunft als Landpastor entgegensieht, einem trüben Milieu zu entfliehen. Armut, gegenseitige Verständnislosigkeit der Eltern, daraus erwachsener triebartiger Haß beider gegeneinander, immer wiederkehrende nervöse Verstimmungen haben die engen häuslichen Verhältnisse der Familie Selicke zerrüttet. Der alte Selicke ist Alkoholist. Durch seine Frau glaubt er in die Schenke getrieben zu sein. Mit dem Tode des kleinen Lieschens, seines Kindes, erlischt ihm der letzte Sonnenschimmer daheim. Durch Tonis Scheiden würde sich jetzt die Lage der Ihren noch ganz besonders verschlimmern. Diese Erkenntnis bestimmt das tapfere Mädchen, zu bleiben und das Elend der drückenden Verhältnisse weiterhin standhaft zu ertragen. Durch die Arbeit hofft sie sich über die Kümmernisse ihres Lebens hinwegzuhelfen.

Mag mit der „Familie Selicke" eine strenge, durch Einmischung der Dichterpersönlichkeiten möglichst wenig beeinflußte Wiedergabe eines Lebensausschnittes beabsichtigt sein, mögen die Verfasser nur einen objektiven Tatbestand zu schildern geplant haben, sicher ist, daß Trieb und Milieu auch hier den kausal straffen Ablauf der minimalen Handlung lenken, daß damit die Dichter doch unter dem Einfluß einer persönlichen Weltanschauung den Stoff geformt haben.

Ein naturalistisches Trieb- und Milieudrama ist auch „Freie Liebe" von Max Halbe. Der Schriftsteller Winter hat als Kind wie die Geschwister Scholz und Selicke unter der unglücklichen Ehe seiner Eltern gelitten. Die gewonnene Erfahrung, sein Freiheitstrieb und das Bewußtsein seiner vom Vater ererbten Unrast hindern ihn, seine Geliebte zu seinem „staatlich patentierten" Weibe zu machen. Da die Umwelt, die Polizei und andere liebe Mitmenschen standesamtlich und kirchlich sanktionierte Ehe fordern, rettet sich Winter nach Lösung seiner Beziehungen zu einem andern Weibe mit seiner Geliebten aus der quälenden und seine Kraft lähmenden Atmosphäre. Beide wollen nach der neuen Welt. —

B. Individualpsychische Kräfte bestimmten in den Stücken mit idealistischer Dynamik das Schicksal der Personen. Mit den Begriffen Gesellschaft und Milieu drangen sozialpsychische Motive ins Drama ein. Das Wirken der sozialpsychischen Kräfte nicht bloß im engen Kreis weniger Menschen, sondern in großen Volksmassen zur Anschauung zu bringen, dahin drängte eine der Entwicklung zum naturalistischen Familiendrama parallele Richtung. Der Schwierigkeit des Problems entsprechend sind es nur wenige Dramen, in welchen überindividuelle Massenbestrebungen Schicksalsbedeutung haben oder haben sollen: „Weltrevolution" (1889) von Fritz Lienhard, „Der Dämon" (1887) und „Weltgericht" (1888) von Karl Bleibtreu, „Ein Fest auf der Bastille" (1889) von Franz Held (Pseudonym für Herzfeld), „Die große Sünde" (1889) von Hermann Bahr und „Die Weber" (1892) von Gerhart Hauptmann, das bedeutendste dieser Dramen. Im „Florian Geyer" (1896) hat Hauptmann zum

zweiten Male den Versuch unternommen, ein großangelegtes Massendrama zu schaffen.

Das Thema der sozialen Tragödie „Weltrevolution" ist der Kampf der unterdrückten Volksmassen gegen ihre kapitalistischen Bedränger. In den verschiedensten Ländern bricht der Aufstand aus. Auch in einer Gegend Deutschlands, wo ein rücksichtsloser Fabrikant die organisierten Arbeiter mit ihren Forderungen abgewiesen hat. Ein besonders wichtiges Motiv zur internationalen Empörung sind die Interessen des Magens. Dem national gesinnten Sterzing hält der Franzose Dubois entgegen: „Ist euer Magen anders gestaltet als ein belgischer oder russischer Magen? Tut euch der Hunger weniger weh als einem Franzosen? — Seht ihr, das ist der Kernpunkt, den müßt ihr festhalten: der Magen!" Soziale Gegensätze, Notwehr und Rachsucht, unklare ideale Forderungen wie Freiheit und Wahrheit, das Ziel, neue Menschen zu bilden, usw. sind sonstige Ursachen zum großen Kladderadatsch. Das Durcheinander der Bestrebungen unter den Volksführern erleichtert es den Regierungstruppen, den Aufstand zu überwinden. Vergebens sind die Bemühungen Sturmeggs, eines der Führer, welcher der Arbeitersache zuliebe seine Karriere und seine Geliebte im Stich gelassen hat, der wegen seiner freien sozialistischen Ideen von der ihm verhaßten Gesellschaft ausgestoßen worden ist. Unklar in seinem Ziel, strebt er zunächst nur nach Zermalmung des Bestehenden. Später erst soll ein neuer Aufbau errichtet werden. „Sturmegg . . . . (Die Faust schüttelnd.) Hier ist meine Sprache.

Hauptmann [Unterhändler von der Gegenpartei]. Ihre Vollmacht gebietet Ihnen also, Ihr Vaterland zu verwüsten, Familie und Gesellschaft mit Füßen zu treten?

Sturmegg. Sie gebot mir nicht, sie zwang mich dazu! Ich und diese alle — wir hatten nicht Raum noch Licht, zu leben nach unsrer hohen, für alle Menschen gleichlautenden Bestimmung! Notwehr, Rache, Wut gegen alles Bestehende riß uns empor! . . . Aber ein positives Programm wird diesem Reinigungs- und Befreiungskampf folgen. Wir sind frei geboren, alles was Mensch heißt! Weltbeherrschung und Weltverklärung ist unsre Sendung — nieder also die Eulen und beschränkten Winkelgötzen, die keine Ahnung haben von dieser lichten universellen Bestimmung! Eine große einheitliche Weltwirtschaft wird Völkerkämpfe, Zollkriege, Konkurrenzunternehmen, Parteizerklüftungen, stehende Heere und Kriegsflotten, all diese Krankheiten einer unreifen Zeit, abschaffen für immer und ewig! Und nur die einen Könige wird der durchgeistigte Erdball dieses zwanzigsten Jahrhunderts anerkennen: die Geistesgrößen, die das Bewußtsein dieser hohen Menschenbestimmung wachhalten. . ." Die bestehenden Verhältnisse sind mächtiger als die mit Pathos und Leidenschaft vertretenen Ziele der Empörung. Sturmegg endet zusammen mit seiner ihm treu gebliebenen Geliebten, verfolgt von Landjägern, in seiner Heimat durch Selbstmord.

Der Dichter vermag von der Notwendigkeit des allgemeinen, auf konstruierten Voraussetzungen begründeten Aufstandes nicht zu überzeugen. Sein Realismus ist mehr spekulativ als induktiv wissenschaftlich. „Bloße Tatsachenaufzählung" ohne subjektives Fühlen und Beurteilen widerstrebte ihm ebenso, wie er das Vererbungsmotiv mit seiner Konsequenz der Willensunfreiheit für dichterisch unzulässig hielt.

Im „Dämon" hat Bleibtreu die nach ihm in der italienischen Renaissance vorhandene Tendenz der Einigung Italiens in Cäsar Borgia zu verkörpern gesucht. Skrupellos, erhaben über Moral und Religion, strebt Cäsar, sein Ziel, das Papstkönigtum, zu erreichen. Um das Emporkommen eines der Einheit feindlichen Mittelstaates zu hindern, wirkt er einer Heirat zwischen den beiden Adelsgeschlechtern Urbino und Orsini entgegen. Er gelangt wenigstens an d i e s Ziel durch den opfermutigen Tod der Maria Urbino, die er von der Größe seiner Absichten überzeugt hat. Er selber stirbt mit ihr, gestürzt durch widrige Verhältnisse seinem Glauben nach: „Der Dämon hat mich getäuscht. Wohl war ich zu der Rolle geboren, die ich spielte — aber mein Stichwort war noch nicht gesprochen. Kennst du das furchtbarste aller Schicksale? Zu früh geboren zu sein, um Aonen zu früh. Aber dennoch sind solche Prediger in der Wüste nicht erfolglos, wenn auch zum eigenen und zum Elend der Welt bestimmt. Was sie wollten, wird allmählich verstanden und wälzt sich als dumpfe Ahnung zweifelhafter Wahrheit fort, bis die Stunde der Erfüllung naht." In Wahrheit ist Cäsar mehr das Opfer eines Zufalls. Der Partikularist Machiavelli, der Proveditore der Republik Florenz, erfährt durch ein zufällig vertauschtes Blatt Borgias Plan, Florenz in seine Gewalt zu bringen. Er nimmt daraufhin Cäsar gefangen. Eine Geheimtür wird bedeutungsvoll. Der durch das Gegengift der Lukrezia vom Vergiftungstode gerettete Michel Angelo entrinnt durch sie, findet dabei zufällig die dann gegen Cäsar zeugende, von diesem entführte Maria Urbino. Ein wunderbarer Mechanismus — durch Druck auf eine Feder soll das Palastdach herabstürzen und alle darunter befindlichen Menschen begraben — fördert Cäsars Überredung der Maria, sich mit ihm, Italien zum Heil, dem Tode zu weihen.

Bleibtreu hat sich nicht auf die im wesentlichen durch die Einheitsidee und durch des Kolportageromans würdige Mittel geförderte politische Handlung beschränkt. Ein Zeitgemälde wollte er geben. Neben dem politischen hat er das künstlerische Leben geschildert, indem er die Hauptkünstler der Renaissancezeit, Leonardo da Vinci, Michel Angelo Buonarotti und den eine Zeitlang in Lukrezias Banden schmachtenden Rafael Sanzio in sein Drama eingefügt hat. Eine organische Verbindung beider Welten ist Bleibtreu nicht gelungen.

Energischer, klarer und dynamisch weit realistischer als in „Weltrevolution" und vor allem im „Dämon" ist der sozialpsychische Charakter in „Weltgericht" ausgeprägt. Ein Einzelheld fehlt. Eine Idee, die

Revolution, ist der Held. Die über die Massen herrschenden Personen, welche die jeweilige Revolutionstendenz am entschiedensten verkörpern, treten zeitweise stärker hervor, um bald wieder verdrängt zu werden.

Ein wildes Gewirr mit einander ringender Kollektivkräfte, Triebe, Leidenschaften, sittlicher Ideen schafft sich in der Revolution Ausdruck: ein schäumend hinrollender Strom, dessen Gefälle und Richtung die Kräfte und dunklen Ziele der Masse bestimmen. Die Handlung setzt ein mit der Erstürmung der Tuilerien. Noch herrschen die Girondisten trotz feindlicher Bestrebungen. Sie suchen ihren Zielen Gerechtigkeit, Freiheit und Gleichheit mit Wahrheitsmut und Vernunftgründen die volle Herrschaft zu sichern. Anarchistische und kommunistische Tendenzen, verfochten namentlich von dem wahnwitzigen Marat, stürmen dagegen an. Eine fixe Idee tobt gegen die andere, meint Danton. Egoistische Triebe, Habsucht nach den Schätzen der einstigen Ausbeuter, der Reichen, Haß und Rache, geschlechtliche Gier brodeln zusammen mit edlen Gesinnungen wie Königstreue in dem Kessel der realistischen Dynamik. Die gemäßigten Girondisten können sich nicht halten. Da versucht es der Gewaltmensch Danton, den wilden Strom der Begierden und unklaren Ziele zu lenken, aus eigner Machtvollkommenheit, nach eigener brutaler Willkür. Eine Menge Opfer fallen in den Septembermorden. Der Selbsterhaltungstrieb zwingt zur Vernichtung aller Feinde. Danton erklärt: „Die Nation ist auf dem Punkte der öffentlichen Not angekommen, wo die Nationen wie die Individuen nur noch eine Pflicht haben, die Pflicht der Selbsterhaltung.“ Der König wird hingerichtet. Die Girondisten werden guillotiniert. Der Krieg gegen das Ausland wird begonnen. Zertreten sind Ehre und Treue. Animalische Triebe herrschen, Grausamkeit und ausschweifende Sinnlichkeit, Hunger und Todesfurcht, Geldgier und Ruhmsucht und Heuchelei. Nach geschlechtlichem Genuß jagt des Führers, Dantons, Gier. Grausam vergewaltigt er die Marie de Sombreuil. Als eine Posse erscheint alle Moralität. Abgeschafft wird die alte Religion. Eine Dirne verehrt man als Göttin der Vernunft. Im Wahnsinn fordert Marat vom Volke eine Steigerung der Massenmorde. Da wird er selber ermordet. Und aus dem zügellosen Toben lenkt die Revolution in gemäßigtere Bahnen ein, weg von Anarchie, Atheismus und Materialismus. Führer wird Robespierre. Feind allen Atheisten und Materialisten, läßt er ein höchstes Wesen dekretieren. Die Tugend will er auf den Thron erheben. Angestachelt von seinem grausamen, kalten Jünger St. Just, bringt er alle Gegner der neuen Ordnung, unter ihnen Danton, aufs Blutgerüst. Die zerrütteten Verhältnisse zu ordnen, wird die Diktatur immer nötiger. Robespierre ist zu schwach dazu, zu bedenklich, zu sehr seinen Tugendgedanken ergeben. In nervöser Erregung grübelt er: „Man erstickt, man wird erwürgt in einem Netz elender Schufte.“ . . .„Da fallen dunkle Drohungen, geheimnisvolle Anspielungen, die erst in Staunen und Zweifel, dann in Angst und Grauen versetzen.“ . . .„Man verliert den

Kopf. Man rennt umher in düsterm Brüten und denkt an mögliche Gefahren, statt zu arbeiten und zu handeln." Einigen ganz unbedeutenden, durch einen Zufall gewarnten, von Todesangst getriebenen Menschen gelingt es mit Hilfe des Konvents, Robespierre und seine Anhänger zu stürzen. Zu diesen gehört Napoleon Bonaparte. Durch geschickte Heuchelei täuscht der mit zur Hinrichtung Bestimmte die neuen Herrscher, sodaß sie den künftigen Lenker der Geschicke Frankreichs, den Mann, der Leidenschaft und Vernunft besitzt, nicht wie Danton bloß Leidenschaft ohne Vernunft oder wie Robespierre Vernunft ohne Leidenschaft, als einen harmlosen Menschen laufen lassen.

Eine immanente Gerechtigkeit, ein Gesetz der Ausgleichung, das wie ein Naturgesetz wirksam ist, lenkt nach Bleibtreu die Ereignisse seines Dramas. Katharina Theos verkündet Robespierre: „Mirabeau, Lafayette, Roland, Vergniaud, Marat, Danton — sie alle waren nur Werkzeuge eines höheren Willens, welcher ihre Kräfte in dich aufgehen ließ."

Mit Bleibtreus „Weltgericht" und Hauptmanns „Webern" übertrifft Helds „Fest auf der Bastille" an harter Rücksichtslosigkeit des Naturalismus alle übrigen hier genannten Dramen, sind doch Massentriebe, Summierungen einer Fülle von Einzelwillen in ihm wie in jenen Tragödien die Beherrscher der wuchtigen Dynamik.

„Ein Fest auf der Bastille" ist wieder ein Revolutionsstück. Es spielt im Jahre 1789. Die Verschwendungssucht, die Hartherzigkeit, der verständnislose Hochmut der sittlich verkommenen vornehmen französischen Gesellschaft steht in grellem Gegensatz zu den notleidenden, vom Hunger gequälten, von Neid und Haß erfüllten unteren Schichten. Als die Unterdrückten, die Besitzlosen sind diese die Angreifer; durch eine Umwälzung der zum Untergang reifen Verhältnisse erhoffen sie bessere Lebensbedingungen. Die elementaren Naturtriebe Hunger und Haß treiben die Masse in Paris zum Handeln. Eine Fabrik in der Nähe der Bastille wird in Brand gesteckt, die Bastille selber wird belagert und erobert, ihr Gouverneur gefangen. Dem Tode verfallen, muß er von Camille Thuriot hören: „Das Gesetz der Wiedervergeltung ward durch die große Rächerin Natur unverbrüchlich dekretiert und für alle Zeiten."

Wie von dem durch den Kampf der Massen ausgefüllten Hintergrunde in „Weltrevolution" das individuelle Geschick Sturmeggs, im „Weltgericht" namentlich das Dantons und Robespierres sich abhebt, so ist in Helds Drama das Geschick der Familie Thuriot in den Vordergrund geschoben. Camille Thuriot sucht seinen wegen geringen Vergehens in der Bastille gefangen gehaltenen Vater zu befreien. Sohn wie Vater wissen nicht, daß auch die Mutter sich am gleichen Orte in Gefangenschaft befindet. Ein Liebeshandel des als Lakai angeworbenen Camille mit des Gouverneurs Gemahlin Lélia, in welchem Camille durch seine sinnlichen Triebe in arge Bedrängnis versetzt wird, veranlaßt seine Gefangennahme. Befreit wird Camille Führer der Aufständischen. Seine persön-

lichen Verhandlungen mit dem belagerten Gouverneur scheitern. Auf eine Freilassung der Eltern geht dieser nicht ein. Von Camille mißhandelt, läßt er die Mutter Thuriot ermorden. Den Vater töten Schreck und Schmerz über ein unvermutetes Wiedersehen der toten Gattin. Die Bastille wird erobert. Seine Rachgier zu sättigen, schleudert Camille den Gouverneur von der Zinne des Bastillenturmes, so daß der Unglückliche unten zerschmettert.

Das Schicksal der grausam gequälten Gatten Thuriot ist nur ein Fall unter den zahlreichen Schandtaten der Regierung und der Gouverneure der Bastille, ein typisches Beispiel für die Bedrückung des Volkes durch den verrotteten Adel. Diesen Adel kennzeichnende Züge finden sich im Charakter des degenerierten, erblich schwer belasteten Gouverneurssohnes Paul. Naturalistisch ist die Dynamik des Stückes, obschon nach der Art Zolas symbolisch-romantische Elemente eingewoben sind: sozialpsychische Verhältnisse und elementare Triebe wie Hunger, Kindesliebe usw. bedingen die Handlung. Die allmählich gereiften sozialen Zustände haben eine Notwendigkeit des Verlaufs geschaffen, deren Sturmwind, wie im „Weltgericht", die einzelnen wehrlos mit fortwirbelt. Mit welcher widerstandslosen Kraft die Triebe der Masse sich Ausdruck schaffen, das zeigen z. B. der mit seinem Sohne vom Hunger in die Bastille gejagte Arbeitervater und das bestialische Wüten der nach Eroberung der Bastille in die Festung flutenden Menge.

Auch in der „Großen Sünde" von Hermann Bahr ist die Dynamik naturalistisch, wenn ihr Antlitz auch nicht den gleichen harten und finsteren Ernst trägt wie in Helds oder in Hauptmanns Drama. Die Schilderung des sozialpsychischen Milieus nimmt wieder einen breiten Raum ein. Gebildet wird es durch die Mitglieder des liberalen politischen Vereins „Opposition". Diese verfolgen meist selbstsüchtige Interessen. Der eine sucht Vergnügen und Rettung vor seiner Langeweile, der andere betreibt die Politik als Sport, anderen wieder schafft der Verein materielle Vorteile, den Frauen bietet er Gelegenheit, ihren Töchtern Männer zu erobern usw. Der Baron Schwind macht das Treiben mit als kluger, ironischer Betrachter, der den Schwindel passiv lächelnd durchschaut. Keinem ist es um die Sache zu tun. In diese Gesellschaft tritt der naive, weltfremde Dr. Richard Heyden ein. Die Phrasen von Unterdrückung, Tyrannei, vom Kampfe, von der Befreiung, dem Tage der Schlacht usw. nimmt er ernst. Er wird überzeugter Anhänger der liberalen Opposition gegen die Regierung. Nach ein paar Jahren ist der selbstlos Tätige Führer der politischen Bewegung. Wie es aber zum ernsten Kampfe gegen die Regierung, die das Parlament aufgehoben und die Verfassung verletzt hat, kommen soll, da steht er plötzlich allein mit seinem Plane offener Empörung, da gehen ihm endlich die Augen auf über die grenzenlose Verlogenheit seiner phrasenseligen Mitkämpfer. Er sucht jetzt in der Versammlung die Wahrheit aufzudecken. Ein Handgemenge, in das er

gerät und in dem er niedergeschlagen wird, bringt ihn ins Gefängnis. Das Milieu, dem sein selbstloses Wirken geweiht war, hat den Idealisten besiegt. Entlassen setzt er alle Zukunftshoffnungen auf die Liebe seines Weibes Elsa. Aber auch in ihr hat er sich getäuscht. Elsa, willenlos, immer geleitet von ihrer Mutter, zu schwach, die Schande zu ertragen, an eines Abgestraften Seite zu leben, will ihn verlassen. Der Enttäuschte erwürgt sie, von seinen durch sie aufgereizten Trieben überwältigt. Wahnsinnig geworden, gewinnt er die fixe Idee, er habe eine große Sünde begangen, als er für die Wahrheit und gegen die Lüge kämpfte, da die Welt ohne die Lüge nicht bestehen könne.

Das sozialpsychische Drama des Anfangs (Heydens erste Enttäuschung gegenüber seinem Verein) ist mit dem individualpsychischen (Heydens zweite Enttäuschung gegenüber seinem Weibe) verbunden.

Nicht mehr sprunghaft und flüchtig wie häufig Bleibtreu, nicht mehr leise oder grob ironisierend wie Bahr, nicht mehr abgedrängt von der Gestaltung des Massenhelden durch die zu eingehende Berücksichtigung eines Individualgeschickes, sondern mit bitterem, sachlichem Ernste, strenger Konzentration und zugleich wunderbarer Gestaltungskraft hat Hauptmann in den „Webern" den Kampf einer schwer bedrückten Menge gegen ihre Brotherren geschildert. Er hat diesen Gegensatz nicht in unwahrer Weise wie Lienhard in seiner „Weltrevolution" konstruiert, er hat vielmehr den geschichtlichen Konflikt zwischen den notleidenden schlesischen Webern und ihren Bedrückern aufgegriffen.

Der Hunger ist die vorwärts drängende Kraft in den „Webern". Die verelendete Webermasse, das Milieu selber, setzt sich in Bewegung gegen die reichen Fabrikherren, Rache für die lange Ausbeutung zu nehmen und eine Besserung der Lebenslage herbeizuzwingen. Den zu blinder Zerstörung geschrittenen Aufrührern stellen sich die Truppen der Regierung entgegen. Ihre Kugeln treffen mit den Empörern auch den Friedfertigen, der das Gesetz achtet, auch das unschuldige Glied der zusammengehörigen Webermenge. —

Das Ziel der Entwicklung war die Auffindung einer neuen Dynamik gewesen, da die vorhandene keine genügende Illusion mehr zu schaffen, keinen Glauben mehr zu wecken vermochte. Der moderne, namentlich an der Naturwissenschaft geschulte Kausalitätssinn forderte den für das Schicksal des Gegenwartsmenschen gültigen Notwendigkeitsbegriff. Die Umgebung oder das Milieu und die vererbten oder erworbenen Triebe lieferten ihn. Dieser Schicksalsbegriff wirkte aber so wuchtig, daß er den Glauben und das Gefühl persönlicher Freiheit erdrückte. Ohnmächtig erschien der Wille gegenüber den Einflüssen des Milieus und der ihm eingeordneten Erziehung, gegenüber der geheimnisreichen, überindividuellen Vererbung.

Der neue Notwendigkeitsbegriff mußte damit zugleich Anschauungen beseitigen, die, Sprößlinge des Glaubens an die Willensfreiheit, in vielen der vornaturalistischen Dramen für die Auffassung der Personen, das Gefüge der Handlung usw. eine bedeutsame Rolle gespielt hatten, nämlich die Begriffe Schuld und Sühne. Während Bulthaupts und Greifs Dramen, Heinrich Harts „Sedan“ und andere noch zu der Kategorie der Schulddramen gehören, sind bei sonstigen Dichtern, z. B. bei Wildenbruch und Voß, jene beiden Begriffe stark zurückgetreten. Liliencron und Bleibtreu kennen sie kaum. „Vor Sonnenaufgang“, „Das Friedensfest“, „Die Familie Selicke“, „Freie Liebe“ haben beide fast ganz ausgestoßen. Wenn mit ihnen verbundene Gefühle oder Gedanken im naturalistischen Drama vorkommen, so sind sie nur Glieder in dem jede Freiheit verbannenden kausalen Verlauf der Vorgänge. Die Schuld, die auf Wilhelm im „Friedensfest“ lastet, kann er selber nicht recht als Verschuldung ansehen, da sein Gefühl und Verstand von ihrer Notwendigkeit und der Schuld der anderen an ihr tief durchdrungen ist. Und wie sollen hier oder in der „Familie Selicke“ die Personen ein starkes Schuldgefühl besitzen? Sie ahnen ja zumeist gar nicht, wie häufig sie sich gegen ihre nächsten Angehörigen vergehen. Legt ihnen jemand kleine Verfehlungen zur Last, dann glauben sie oft nicht daran und empören sich über die fremden Vorwürfe, bar eines feineren Verständnisses für die Mängel ihres Wesens und für die ihrer Angehörigen. Noch weniger als in den Familiendramen haben Schuld und Sühne in den naturalistischen Massendramen Raum.

Die neue Anschauung über das Schicksal mußte empfängliche Gemüter mit Pessimismus verdüstern. Eine Verteidigung des Optimismus und eine Verspottung des Pessimismus, wie sie M. G. Conrad und L. Willfried in dem geistreichen, dem Schwanke nahestehenden Lustspiel „Die Emanzipierten“ neben dem Hauptthema, der Frauenemanzipation, unternahmen, fand keinen Raum in einem naturalistischen Drama. Verstärken mußte den Pessimismus die Zersetzung älterer sittlicher Ideen. Der Ehrbegriff, der in „Sedan“, bei Walloth, in „Volk und Vaterland“ noch als unbezweifeltes ethisches Motiv gegolten hatte, wurde von Sudermann skeptisch betrachtet. Das sittliche Dogma der Wahrhaftigkeit, das Bulthaupt, Fitger, Kretzer und Conrad als Triebkraft verwandten, wie es Ibsen in den „Stützen der Gesellschaft“ und in den „Gespenstern“ verwertet hat, wurde in Bahrs „Großer Sünde“ stark angefochten, nachdem Ibsen schon in der „Wildente“ seinen zweifelhaften Wert beleuchtet hatte. Längst verbannt war der christliche Glaube an einen persönlichen Gott. Schon Anton Roller in Bulthaupts „Arbeitern“ ist Atheist. Irreligiöse Idealloſigkeit konstatierte Bleibtreu neben materieller Geistesrichtung als charakteristisch für jene Jahre gärender Entwicklung. Bei aller Sehnsucht nach einem Halt im Glauben, nach einer sittlichen Dominante, haben weder Flaischlens Graf Lothar

noch Kirchbachs Waiblinger Vertrauen zu dem Christengott. Über Gerechtigkeit und Pflicht werden in Fitgers „Rosen von Tyburn" mehrfach skeptische Äußerungen getan.

Unter den Trümmern der zerstörten oder wankenden ethischen Ideen, welche die Tradition vermacht hatte, suchte man nach neuen Stützen. Im Zusammenhang mit der Lehre vom Kampf ums Dasein wurde das Recht der Kraft als sittliche Idee proklamiert. Schon manche Helden Wildenbruchs machen sie zu ihrer Richtschnur, Napoleon in „Wehe den Besiegten!" verkündet sie, besonders aber erscheint sie in Bleibtreus Dramen. Sozialethische Gedanken stellen sich neben sie, so beim Freiherrn von Stein und seinem Sohn Eduard in Bulthaupts „Arbeitern", bei Eisenegg in Bleibtreus „Erben", bei Loth in „Vor Sonnenaufgang" usw. Das Ideal der Arbeit wird in Liliencrons „Arbeit adelt", wird von Kirchbachs Waiblinger, von Sudermanns Robert Heinecke, von Toni Selicke vertreten. Ein verfeinertes Verantwortlichkeitsgefühl äußert sich in Loths Rücksichtnahme auf die Nachkommen, in Frau Buchners banger Sorge um das Glück ihrer Tochter Ida. Das Recht individueller Freiheit in der Lebensführung wird häufig in Anspruch genommen. Nach einer Überwindung der Materie durch eine überlegene Idealität strebte Bleibtreu.

Was aber auch an neuen ethischen Anschauungen und Zielen auftauchte, selbst die bedeutendsten der erwähnten Dichter vermochten nicht eine klare sittliche Dominante der Seele zu finden, die nicht bloß für ein oder mehrere Individuen gültig war, sondern eine große Gemeinschaft zwingen konnte. Stärker als alle jene sittlichen Ideen wucherte der Skeptizismus, der Zweifel an der Kraft sittlichen Wollens gegenüber Trieb und Milieu. Noch heute scheint der Dichter, der am schärfsten und klarsten das Schicksal seiner Gestalten durch die naturalistische Dynamik bestimmt sein ließ, Gerhart Hauptmann, eine ethische Dominante nicht gefunden zu haben. Jedenfalls weist er es ab, eine feste Entscheidung für und wider im dramatischen Kampfe der Parteien zu treffen. „Jeder Philosoph", heißt es in der Einleitung zu seinen gesammelten Werken, „der das System seiner logischen Konstruktionen vor uns hinstellt, hat es aus Entscheidungen errichtet, die er in den Parteistreitigkeiten der Stimmen seines Innern getroffen hat: demnach halte ich das Drama für den Ausdruck ursprünglicher Denktätigkeit, auf hoher Entwicklungsstufe, freilich ohne daß jene Entscheidungen getroffen werden, auf die es dem Philosophen ankommt."

Hart und brutal äußerte sich der Charakter der neuen Dynamik wie der Kampf ums Dasein im modernen Leben. Der Idealismus der Epigonen hatte die Nachtseiten des Daseins nicht überwunden, er hatte sie nur ignoriert und sich dadurch seinen rosigen Optimismus erhalten. Fanden die Naturalisten auch keine neue ethische Dominante, so hatten sie doch den Mut, unerschrocken auch jene Nachtseiten ins Auge zu fassen.

II.

Gestalten.

Der Entwicklung der naturalistischen Dynamik entspricht eine immer mehr von der idealistischen Auffassung sich entfernende Gestaltung der Charaktere. Die seelische Struktur der Menschen im Trieb- und Milieudrama ist sehr verschieden von der psychischen Eigenart der Gestalten im Leidenschaftsdrama.

Leidenschaften und sittliche Ideen waren vor allem bestimmend für das Handeln der Menschen in den Epigonendramen. Das Wichtigere sind die Leidenschaften. Auch die ethischen Ziele werden von ihnen getragen. Die durch sie bewegten Personen sind meist schematisch. Es sind blasse Schatten, die selten ein wenig vom Blute lebenswahren Empfindens getrunken haben. Es war kein Verlust, wenn die naturalistischen Dichter sie in den Orkus verbannten. Ihr Seelenleben ist gegenüber den von bewußten oder unbewußten Trieben gelenkten Personen wenig kompliziert, ihre Begriffe von Gut und Böse sind meist noch ungebrochen. Es sind mehr Marionetten und verkleidete Ideen als Menschen. Schon Büchner hatte sie deshalb verspottet. 1887 meinte Wilhelm Bölsche: Es kann der Poesie „nicht mehr ungerügt hingehen, wenn sie eine Psychologie bei den lebendigen Figuren ihrer Erzeugnisse verwertet, die durch die Fortschritte der modernen wissenschaftlichen Psychologie entschieden als falsch dargetan ist.“*) —

Ein leidenschaftlicher Jüngling in Worten und Taten ist Lienhards Naphtali. Heiß ist das Herz des schönen, stolzen und mutigen Helden, unruhig sein Hirn, Sturm und Drang beherrscht seine Brust. Wo die Liebe zu Nitokris ihn bannt, da nähert sich seine Leidenschaft schon triebartigem Empfinden.

Leidenschaftliche Ausbrüche kennzeichnen im „Naphtali“ auch das Seelenleben anderer Personen in erregten Momenten. Das innere Toben schafft sich heftigen Ausdruck. Flüche werden geschleudert, Mord-

*) W. Bölsche, Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie, S. 4.

taten begangen. Jotham verflucht seinen Sohn Naphtali, der Ägypter Theron will den eigenen Vater, den Feldhauptmann Pharaos, ermorden lassen, dieser gibt, nachdem er den Plan erfahren, den Auftrag zur Tötung des Sohnes usw.

Fitgers Hexe Thalea macht mit maßloser, zur Wildheit gesteigerter Leidenschaftlichkeit ihrer Schwester Almuth den Geliebten streitig: „Junge Natter, warum stichst du mir ins Herz? In diesen Armen hab' ich dich gewiegt, auf diesen Händen hab' ich dich getragen; hüte dich, daß sie dich nicht erdrosseln! (Sie faßt Almuth hart an.)" Später mäßigt die edle Gesinnung der Freidenkerin das heftige Gebaren bis zur Entsagung. Wie Thalea leidenschaftlich für ihre Liebe, für die Wahrheit und die Freiheit des Erkennens eintritt, so verfechten mit heftigem Fanatismus der Protestant Lubbo Lubbena und der Katholik Xaver den Gottesglauben gegen den Skeptizismus und Atheismus.

Einfachheit und rasche Verständlichkeit, meint Bulthaupt in der Vorrede zum „Verlorenen Sohn", stellen sich am leichtesten und gleichsam von selbst ein „auf dem Gebiete des Seelenlebens, des Herzens, der menschlichen Leidenschaften, die zu allen Zeiten die reinsten und vornehmsten, die allen fließenden und nie versiegenden Quellen des Dramas gewesen sind und sein werden. Aus ihrem Born schöpft jeder berufene Dramatiker, und je tiefer er bis zum Sitz ihres Ursprungs vordringt, je weniger ihre Wellen von dem geschichtlichen Boden mit sich führen, der ihre Klarheit zu trüben geeignet ist, desto schneller, desto vollständiger wird sein Sieg sein". . . . „Diese ewige Quelle der Leidenschaft weiß aber auch nichts von „modern" und „unmodern"."

Leidenschaftlich gebärden sich denn auch des Dichters Helden. Obwohl Gerold Wendel weiß, daß er vor seinem Bruder steht, dringt er mit der Axt auf ihn ein. In heißer Liebesleidenschaft sucht er Florian Geyers Schwester Maria zu gewinnen, in eifersüchtiger Verblendung will er den Bruder töten lassen usw.

In der „Neuen Welt" tritt besonders Don Adone hervor durch sein ungezügeltes Wesen. Er ist von wahnsinniger Liebesglut zu Maria beseelt, um keinen Preis will er von ihr lassen, alle Hebel setzt er in Bewegung, den heimgekehrten Nebenbuhler, den er schon früher zu töten versucht hat, unschädlich zu machen. Die Leidenschaft läßt ihn aufschreien, sie zwingt ihn, in die Knie zu sinken, in krampfhafter Freude anderen um den Hals zu fallen, sich wieder loszureißen, sie treibt ihn, wilde Worte auszustoßen, seine Stimme zu überlautem Pathos anschwellen zu lassen, sich zu überstürzen in frommen Gelöbnissen, sich wieder zu versündigen gegen seinen katholischen Glauben.

Der Wille solcher Gestalten ist nicht mit Ja und Nein zu fesseln. Der Schwur kehrt als besonders starkes Bindemittel in diesen Leidenschaftsdramen immer wieder. Auf die heilige Schrift soll Fitgers Thalea schwören, daß sie keine Hexe ist, ein später gebrochener Schwur verpflichtet Gerold

Wendels Mutter zum Schweigen über des Grafen Balder Herkunft, durch einen Eid verspricht sich in der „Neuen Welt" Maria dem Adone, um ihren Geliebten zu retten.

Das ungezügelte, leidenschaftliche Gebaren ist seelischen Voraussetzungen entsprungen, die in der Phantasiewelt des Dichters, nicht in der Wirklichkeit wurzelten. Seine theatralische Unnatur tritt da besonders grell zu Tage, wo der Dichter den Odem der Leidenschaft Menschen von heute oder aus der jüngsten Vergangenheit eingeblasen hat. Das ist in Heinrich Harts „Sedan" geschehen. Es ist hier um so merkwürdiger, als der Dichter wie sein Bruder Julius die Notwendigkeit einer tieferen Erforschung des Seelenlebens sehr wohl erkannt hatte, wenn beide auch typische Menschen forderten.

Der Fabrikant und Arbeiterführer Bernhard Sutro in „Sedan" schleudert dem Kaiser Napoleon die Worte zu:

„Rührt mich nicht an! Sagt, habt Ihr meinen Augen
Entlesen, daß in dieser Brust ein Tor
Für feige Hinterlist geöffnet stehe?
Reißt sie mir aus, sie logen; oder waren
Es meine Hände, die das Ansehn hatten,
Als könnten sie verrätrisch kosen und
Zugleich zum Stoße nach dem Messer greifen?
Haut sie mir ab, ihr Ansehn log! Weh mir,
Daß ich den Fuß in diesen Sumpf gesetzt,
Verführt von Licht und Blumen, die ihn deckten, —
Nun bricht der Fluch herein, und niemand kann
Ihn von mir nehmen, denn ich wußte, wußte,
Verruchter, wer du warst."

Als Sutro hört, sein Weib habe ihre Ehre hingegeben, um ihn zu befreien, da bricht er aus:

„O Feigheit, Schande, düstres Schlangenpaar,
Die ganze Welt habt ringelnd ihr umstrickt,
In alle Adern euer Gift geträufelt! . .
Kein Herz ist rein geblieben, auch nicht dieses,
Dem mehr, ja mehr, als meinem ich vertraut!
Warum nicht logst du, unbarmherzig Weib!"

Seine Gattin aber, die Sutro gewaltsam von sich stößt, der er seinen Ring hinschleudert, bricht zusammen und stirbt infolge der heftigen seelischen Erregungen.

Obschon die Harts sich theoretisch gegen die Passivität eines Helden, gegen Ergebung ins Schicksal aussprachen, erscheint Napoleon als ein Schwächling, der von anderen, von den Verhältnissen geschoben wird, der sich nur zuweilen, von egoistischer Herrschsucht getrieben, zu eigenem politischem Entschlusse emporrafft. Er fühlt sich häufig ohnmächtig gegenüber den andrängenden Ereignissen und zweifelt müde und von Gewissensbissen gelähmt am Erfolge seiner Handlungen. Seine Passivität läßt ihn oft fatalistisch denken. Zur Aktivität reizt ihn dann wieder

sein Trieb, seine Leidenschaft nach geschlechtlichem Genuß, der ihm Rausch in der Gefahr schaffen soll.

Heinrich Hart hat, wenn auch „eine gewisse Treue", so doch keine „Portraittreue" in seinem Drama erstrebt. Als Dichter, der in den Seelen liest, wollte er zugleich seine Gestalten mehr sagen lassen, als ihnen selbst bewußt geworden ist.

Gustav Freytag hat Wilhelm Walloth ein „unzweifelhaftes, nicht gewöhnliches Talent" zugesprochen, „heftigen Seelenbewegungen dramatischen Ausdruck zu geben". Als Mensch mit mächtiger Leidenschaft tritt z. B. der Doge in „Marino Falieri" hervor, und zwar um so wirksamer, als solche Leidenschaftlichkeit den Nobili seiner Umgebung infolge der sittlichen Gleichgültigkeit der meisten fremd ist. Sie finden des Dogen Erregung über die Kränkung seiner Ehre durch einen leichtfertigen Scherz sogar komisch. Marino Falieris empfindliches Ehrgefühl ist die Wurzel seines Charakters. Aus ihr hat Walloth das Schicksal des Dogen abzuleiten versucht, wie er auch sonst, ein Feind des Zusammenstückelns vieler Einzelzüge zu einem Ganzen, seinen Gestalten eine „Wurzel" zu geben versucht hat, aus der ihre Taten erwachsen. Dem starkbewegten Empfindungsleben der Personen entsprechen die Erregungen des Blutes, die Wutanfälle, das Stöhnen, das Krankwerden durch die Leidenschaft. Schwere Taten sind die Folgen, Schändung, Mord, Aufruhr und Verschwörung.

Psychologische Feinheiten hat von den erwähnten Epigonendichtern am ehesten Fitger aufzuweisen. Dieser hat die allmähliche Entwicklung von seelischen Zuständen, z. B. das langsame Erwachen und Wachsen der Liebe zwischen Edzard und Almuth, der Wandlung der Thalea gegenüber dieser Liebe, mit feiner Kunst zu schildern gewußt. Weniger als alle Genannten dringt Wildenbruch in seinen historischen Dramen vom „Mennoniten" an bis zum „Fürsten von Verona" in seelische Tiefen ein und sucht dort geheimen Kräften nachzuspüren und sie zu gestalten. Marionetten sind seine Figuren, meist ganz schwarz oder ganz weiß, erzschlecht oder erzgut gehalten. Doch neigen die Leidenschaften schon häufig zu zuckender Nervosität. Sie haben nicht mehr so langen Atem wie bei Bulthaupt. Sie steigen ähnlich wie bei Liliencron rasch auf und verglühen rasch. Seltsam ist der Ausdruck, den sie sich schaffen. Wildenbruchs Gestalten übertreiben ungeheuerlich. Sie rasen und toben, sie stöhnen und taumeln, sie brüllen und schwingen die Arme, sie werden wahnsinnig, sie morden, sie fluchen und schwören und brechen unter fürchterlichen Qualen ihre Eide. Sie handeln blind, wie der Lenker dieser Puppen es gerade braucht zur Erzielung von Theaterwirkungen. Die Liebesleidenschaft steht meist noch fern aller irdischen Begier. Sie ist himmlisch rein, z. B. im „Harold" bei dem Helden und Adelize oder bei Berthold und Gertrud im „Neuen Gebot". Doch findet sich zuweilen auch schon, freilich noch recht zahm, die sinnliche Gier betont. Matthias im „Mennoniten" schwärmt:

„Glückſel'ge Nacht, in deren trunkne Arme
Sich dieſe Wonne hüllenlos ergibt —
(Er bleibt an der Tür rechts ſtehen, [hinter der ſich ſeine Braut befindet], mit düſter glühenden Blicken ſie betrachtend.)
O — wie ſie ſchön ſein muß, wenn ſüßer Schlummer
Die ſtrenge Pracht der Glieder ihr gelöſt —
(Er tritt unwirſch an das gegenüberliegende Fenſter und öffnet es.)
Graufeuchter Himmel, ſchütte deine Flut
In meine heiße Bruſt — wie durſt'ge Tiger
Belauern meine Sinne ihren Reiz." —

Nervös leidenſchaftlich ſind die Geſtalten oft auch bei Voß. Das erregte Empfinden hat wiederum leidenſchaftliche Gebärden zur Folge, heftiges Ausſtrecken der Arme, Hervorſtoßen wilder Worte, verzweifelte Abſichten wie die Marios in „Wehe den Beſiegten!", ſich von der Mauer herabzuſtürzen, als ſeine Mutter ihn zum Gefangenen machen will; Schwüre leiſtet man ſich, in der „Patrizierin" ſpielen Gift und Dolch ihre Rolle. Ohne Lebendigkeit und Wahrheit, ohne ſeeliſche Tiefe, konſtruiert ſind dieſe „Menſchen". Ihre Leidenſchaften ſind geſchaffen von dem berechnenden Verſtande des nervöſen, von der Tradition beherrſchten Dichters, der ſeine Figuren willkürlich hin- und herſchiebt und ſeiner Effekthaſcherei unterordnet. Sie werden hingeriſſen durch das Pathos von Ideen, die ihr Autor im Grunde gar nicht ernſt nimmt. So muß der Republikaner Azeglio in „Luigia Sanfelice" eine katoniſche Sittenſtrenge, eine unbeugſame Gerechtigkeitsliebe offenbaren, da ſich daraus packende Kontraſte wie die Verurteilung des eigenen Sohnes zum Tode auf dem Schafott ergeben. Ein Geiſtesverwandter von Don Azeglio iſt der ſächſiſche Rat Ellinger in „Treu dem Herrn". Er iſt eine heroiſche Geſtalt von wunderbarer Charakterſtärke, von felſenfeſter Treue gegen ſeinen Kurfürſten; Vaterland, Ehre und Treue enthalten für ihn unumſtößliche ſittliche Gebote, die ihn in ſchwere, vom Dichter wohl berechnete Konflikte verwickeln.

Das leidenſchaftliche Seelenleben, die mit Pathos vertretenen ſittlichen Ideen, die einſeitige Betonung des Edelſinns oder der Bosheit hob namentlich die Hauptperſonen der in ihrer Dynamik von der Tradition zehrenden Dramen hinaus über das menſchliche Durchſchnittsmaß. Selbſtändig, nicht abhängig und nicht bedrückt von den Kräften des Milieus, ererbter oder ſonſtiger Triebe, ſelbſtbewußt durch ihr Gefühl der Freiheit und Verantwortlichkeit für ihr Tun ſtehen dieſe Menſchen da. Fern ſind ſie dem Alltäglichen mit ſeinen kleinen Sorgen und Bedürfniſſen. Und ſo haben alle die erwähnten Dramen ihren Helden. Naphtali und Thalea, Gerold Wendel, Ludwig Behaim und der „verlorene Sohn" Magnus von Schenk-Wardein, ferner Harold, Bernhard von Barcelona uſw. bei Wildenbruch, Spartakus und andere bei Voß, ſie alle ſind der Abſicht der Dichter nach ungewöhnliche Menſchen. Zu Übermenſchen gar ſind häufig Bleibtreus Helden geſteigert.

Sein Harold ist ein an Einsicht und Kraft anderen weit überlegener Mensch, ruhig und fest, klar und offen, ernst und stolz, seinem Herrn und Volke treu. Er nähert sich um so mehr dem Übermenschen, als in England schwierige Verhältnisse herrschen, ein schwacher König den Thron inne hat, mächtige Feinde des Landes Freiheit gefährden. Seiner Weltanschauung nach gehört dieser Angelsachse des frühen Mittelalters ins neunzehnte Jahrhundert: er glaubt nicht mehr an den Gott der Christen. Seine selbstgeschaffenen sittlichen Ziele sind Freiheit, Vaterland, Gerechtigkeit.

Sein um das Werden des neuen Dramas hastig bemühter Dichter hat sich grade im „Harold" am wenigsten von der alten Auffassung seelischen Lebens entfernt. Die Fülle der Handlung und der sie treibenden Kräfte hat Bleibtreu wie so oft in späteren Stücken an psychologischer Vertiefung gehindert. Doch ist bei ihm die Leidenschaft weniger als bei manchem anderen unwahre Theatralik, da er selber eine impulsive, ungestüm leidenschaftliche Natur ist. Wütendes Aufbrausen, Aufschreien und Toben charakterisiert immerhin noch in recht reichlichem Maße die Affekte seiner Personen. Schwere Taten werden vollbracht. Wilhelm der Eroberer übt rohe Vergewaltigung an Harold, dieser tötet seinen Bruder Tostig usw. Dieser Tostig ist ein besonders toller, um Gesetze unbekümmerter Mensch mit stürmischer Kraft.

Bei aller Leidenschaftlichkeit der Gestalten bleibt ihre Art in den Epigonendramen doch im allgemeinen edel und würdig. Geflissentlich vermieden wird die unschöne Gebärde. Mit Anstand leben diese Menschen, mit Anstand sterben sie. Diese Beflissenheit des traditionellen Idealismus wird nicht mehr durchaus respektiert von Detlev von Liliencron.

Kraftvolle Gestalten hat dieser norddeutsche Dichter gezeichnet. Ungebrochen und energisch ist der Wille seiner Menschen, des Schack Rantzow oder des Henning Pogwisch, des Kaisers Heinrich oder der Brunhilde. Keine Grübeleien, keine starken Gewissensbisse lähmen ihre Aktivität. Wie selten regt sich in ihnen ein leises Schuldgefühl, eine Mahnung des Gewissens, in dem Merowinger Theuderich etwa oder in Magnus, Knuts Feind! Unerheblich sind solche Bedenken gegenüber den starken Trieben. Der Gegenwart leben diese Menschen, den Augenblick erfassen sie, nicht alle unbekümmert um die Zukunft, aber doch nicht bedenklich gemacht durch sie. Charakteristisch für ihr energisch bewegtes Seelenleben sind die Klammerangaben Liliencrons. Sie beziehen sich meist auf das Tempo der Rede oder auf ihre Intensität. Rasch, hastig, leise, laut, langsam, heftig, wild usw. sind häufige Anmerkungen.

Dieselben Leidenschaften, Haß, Liebe, Kampflust, Herrschsucht und Ruhmgier, kehren bei den Hauptgestalten der verschiedenen Dramen des Freiherrn wieder. Weit weniger noch als die Seelenbewegungen in Bleibtreus „Harold" sind es pathetische Theaterleidenschaften. Der Gier kommt das Herrschverlangen oder die Ruhmsucht oder die Liebe nahe.

Von der „giererfüllten“ Ulvild spricht der von ihr geliebte Knut. Triebartig äußert sich der Haß des Heinrich Hinkefuß gegen Hakon im selben Drama. Mit seinem hitzigen Blut rechtfertigt Henning Pogwisch seine Beleidigung des königlichen Rates Lüdeke Rumohr. Maßlose Wut ist häufig, z. B. bei Kaiser Heinrich und Schack Rantzow. Die heftigen Gemütsbewegungen fordern ungewöhnliche Taten heraus. Tötung, Mord, Blendung, brutale Martern sind diesen an Kampf gewöhnten und seine Gefahren liebenden Gestalten etwas Selbstverständliches.

Dem erbitterten Haß, der Wut und Wildheit steht leichte Begeisterungsfähigkeit gegenüber, Leichtgläubigkeit, Harmlosigkeit und Unbesorgtheit, bei Knut z. B. oder bei Detlev Buchwaldt in den „Rantzow und Pogwisch“. Ein außerordentlich rascher Gefühlsumschlag ist sehr häufig. Eben noch wild und wütend sind Liliencrons Menschen im nächsten Augenblick schon wieder ruhig und beherrscht. Dem jähen Aufbrausen folgt die schnelle Beruhigung. Graf Geert sagt „schnell, hart, im strengsten Befehlston“ zu Heyno:

„Bring Caja Wohnsfleth her!
(plötzlich in ganz weichem, unbestimmtem Ton)
Nein . . . laufe hin . . . .
Ob's ihr gefiele, wenn ich sie besuchte . . . .“

Detlev Buchwaldt läßt die Leiche des befreundeten Wulff wegschaffen:

„Und tragt ihn zur Kapelle, wo die andern
Schon zahlreich schlafen aus dem heißen Tag,
Vom Tode brüderlich ans Herz gepreßt.
(Das Gefolge trägt die Leiche weg. Detlev Buchwaldt sieht ihnen eine Weile nach, dann wendet er sich wieder ins Zimmer und sagt sehr harmlos, als wenn nichts geschehn, aber ohne jeden Ausdruck von Roheit und Gefühllosigkeit [kein Bajazzo], langgezogen)
Was? — — — — — —
Hat nicht der Krug auf jenem Tisch gestanden? . . .
Ein Trunk nach dieser Pein . . . Da muß ich doch . . .
(Er verschwindet durch die Mitteltür.)“

Die Kindlichkeit und Naivität, die Harmlosigkeit vieler Gestalten bei aller Heftigkeit ihrer Affekte, dazu des Dichters Humor mildern das Grelle und Brutale, das die Leidenschaften häufig annehmen.

Liliencrons Kenntnis des seelischen Lebens ist nach alledem auf ein enges Gebiet beschränkt, ein Gebiet, das abseits liegt vom eigentlich modernen Empfinden und Erleben.

Eine Annäherung an realistische Gestaltung des Seelenlebens bedeutet das Zurücktreten, wenn auch nicht Verschwinden der tobenden Leidenschaften gegenüber ruhiger sich äußernden Gefühlen und Gedanken in den „Quitzows“ und im „Generalfeldoberst“. Schon wird man in dem ersten der beiden Dramen bei dem Schreien der vertriebenen Strausberger nach Brot, im zweiten durch die wirksame Betonung des Lebenstriebes bei dem sterbenden Pagen Heitersheim und namentlich bei der Winterkönigin Elisabeth, die in ihrer Angst vorm Tode einmal in „nervöses Weinen“

ausbricht, an ähnliche, freilich lebenswahrer gestaltete triebartige Äußerungen in naturalistischen Dramen erinnert.

An das moderne skrupellos egoistische Machtstreben scheint Wildenbruch bei der Gestaltung des gewalttätigen Dietrich von Quitzow gedacht zu haben. Ein Vorgänger des märkischen Raubritters ist Bernhard von Barcelona in den „Karolingern", nach des Dichters Absicht ein gewissenloser Gewaltmensch, dem nur der Erfolg, das Recht der stärkeren Faust heilig ist.

Weit gemäßigter noch als im allgemeinen die Menschen in Wildenbruchs beiden Dramen empfinden und handeln die Personen bei dem weniger temperamentvollen Martin Greif. Mord und Totschlag und die übrigen heftigen Äußerungen der Leidenschaften sind fast ganz verschwunden. Ruhiges Überlegen und klares Wollen kennzeichnet vielfach Greifs Menschen, so Eugen von Savoyen, Heinrich den Löwen, Friedrich I. und schließlich auch Konradin. Natürlich sind diese einzelnen Gestalten durch besondere Züge voneinander verschieden. Eine tiefer dringende Individualisierung fehlt freilich.

Die Leidenschaften und ihr Gefolge pathetischer Worte und schwerer Taten wurden auch durch den in vielen Zügen modernen Charakter des Grafen Lothar in Flaischlens gleichnamiger Dichtung zurückgedrängt. Der Held, ein blasser, weltfremder Grübler, spricht von seiner klein gewordenen Leidenschaft. Klösterliche Erziehung hat ihn, den Bastard, dessen selbständigem Denken und tiefer Innerlichkeit das mönchische Leben und die kirchliche Lehre zuwider war, in inneren Zwiespalt gebracht. Lothar ist ein Zweifler geworden, ein schmerzlich enttäuschter Idealist. Als Illusionen mußte er sein Verlangen nach Ruhm, seinen Glauben an Gott, sein Vertrauen auf sein Weib erkennen. Allen frohen Kindersinn hat er verloren. Früh verdorrt glaubt er zu sein:

„Wenn ich mich ändern könnte!
Doch, wie ich einmal bin, so bleib' ich auch
Und muß ich bleiben; früh gereift und früh
Verdorrt, ist meines Lebens trübes Motto."

Pessimistisch denkt er über die Menschen und über das vergängliche Sein. Der Mutter möchte er fluchen, die ihm das zweifelhafte Geschenk des Lebens gegeben hat. Stolz und düster ruhig, allzu bewußt und leidend unter seiner Bewußtheit, oft in Furcht vor der desillusionierenden Kraft der Erkenntnis und doch unfähig, ihr die Gefolgschaft zu kündigen, in Übermüdung häufig weichen Stimmungen ausgeliefert, in fatalistischer Passivität dem Wunsche hingegeben, sich vom Leben treiben zu lassen, wohin es auch gehe, so schreitet er, der ungewöhnliche Mensch, durchs Leben. Trotz aller geistigen Wirrnisse und zersetzenden Grübeleien aber, die mehr für den Dichter selber charakteristisch sind, als daß sie seine Gestalt lebendig machten, hält Graf Lothar fest am Gebot der Ehre, am Glauben an den Menschen und seines Geistes heilige Ideale.

Spuren des Neuen, freilich mehr im Stoff als in der Form, sind auch in Kirchbachs „Waiblinger" zu finden. Seltsam mischt sich in des Helden Charakter modernes Empfinden mit dem alten leidenschaftlichen Gebaren. Dieser Ingenieur und Forschungsreisende der „Gegenwart" ist ein phantastischer, unpraktischer, viel reflektierender Schwärmer, ein opferfroher Idealist, ein Dichter mehr als ein Techniker, der, in Not geraten, von nervösen Angstgefühlen gepeinigt wird, ein Mensch mit feinem Gewissen, der sein Verbrechen schwer auf sich lasten fühlt, obschon sein Verstand es mehr der Natur zuschreibt.

Unausgeglichen, geschmacklos oft steht neben triebartigem Seelenleben die Theaterleidenschaft. Als Waiblinger nach seiner Mordtat an dem Glasbauern den Brief empfängt, der ihm den Auftrag zum Bau einer Alpenbahn gibt, da bricht er in die Worte aus:

„Heult! Jubelt! Jubelt auf! Ach, heulet doch!
Daß Berge dröhnen und Lawinen brechen!
Hier, hier ist etwas, das ist Höllenjubel
Wie Sturzgewässer durch die Schründe wüten!"

Des Ingenieurs Braut Adeline benimmt sich ganz nach der alten Schablone. Sogar den Bauern, deren realistische Haltung im allgemeinen kontrastiert mit dem Theatergebaren Waiblingers und der Adeline, ist die pathetische Leidenschaft nicht fremd. Das einfache Bauernmädchen Monika, des toten Glasbauern Tochter, verflucht den Mörder ihres Vaters:

„Und drum verfluach i di! Was i hab g'sagt
An seiner Leich'n, alles, alles das
Fluch i auf dein verruchet's Haupt herab.
Dich soll dein Trank verbrennen, deine Speis
Dich würgen, nimmer hoam sollst finden mehr —."

Die Versuche, durch Behandlung sozialer Stoffe moderne Dramen zu schaffen, blieben wie in der Dynamik so in der Charakterisierung der Gestalten zunächst noch in der traditionellen Form stecken. Auch da, wo diese Stoffe, wie Bulthaupts „Arbeiter", dem modernen Leben und nicht, wie Albertis „Brot!" und Fitgers realistischeres „Von Gottes Gnaden", der Geschichte entnommen waren.

Ein leidenschaftlicher Mensch ist Bulthaupts Anton Roller. Dieser intelligente Arbeiter schreibt soziale Gedichte in flammender, leidenschaftlicher Sprache. Er wirbt mit glühenden Worten um seine Geliebte, des Freiherrn Tochter Charlotte. Er ruft seine Genossen zum Kampfe für die Freiheit gegen die gesellschaftlichen Schranken auf. Er gibt einen Schuß auf den Freiherrn ab. Aber auch einige modernere Züge hat sein Charakter: er ist ein Skeptiker und ein Atheist.

Eine Verwandte der Alma Heinecke aus Sudermanns „Ehre" ist Antons Schwester Margarete. Unzufrieden mit dem ärmlichen Milieu daheim, leichtfertig und genußsüchtig läuft sie mit dem Sozialdemokraten Bendler, einem Phrasenhelden, der für die internationale Arbeiterbewegung schwärmt, nach der Großstadt davon.

Ähnlich wie Bulthaupt in der Einleitung zum „Verlorenen Sohn“ vertritt Alberti in der Vorrede zu seinem groben Machwerk „Brot!“ die Ansicht, die Leidenschaften der Menschen, die natürlichen Gesetze des Kulturlebens seien ewig, nur ihre Erscheinungsformen, die Kulturbilder, wechselten. Von traditionell geschilderten Leidenschaften sind auch Albertis Gestalten beseelt. Die heftigen Affekte zu zerfasern und die Triebe als die Faktoren des Produktes Leidenschaft zu erfassen, das hat der theoretische Verfechter des Realismus nicht geleistet. Er hat auch nicht versucht, die Personen urkundlich treu zu erfassen. Nur auf die innere Wahrheit der Gestalten komme es ihm an, erklärt er. Seinen Helden Münzer hat er als „modernen, jungen, genial angelegten sozialen Agitator“ schildern wollen.

Viel realistischer erscheint das Seelenleben bei einzelnen Gestalten in Fitgers sozialem Drama, obwohl den Leidenschaften, vor allem bei den Hauptpersonen, der Fürstin Anna Leonore und dem zu ihrem Gatten erhobenen Forstwart Wolfgang, breiter Raum zum Austoben gegönnt ist. Eindrucksvoller als bei Alberti ist das Elend und die Unzufriedenheit der geknechteten Untertanen geschildert. Schon hat der Bremer Dichter den Hungertrieb und den Lebenstrieb in seinem Stücke zur Geltung kommen lassen. Lakaien verteilen die Überreste vom fürstlichen Mahle unter arme Kinder (I, 2):

„Zweiter Lakai (zu den Kindern). Hier, eine Kapaunenkeule! Wer mag Kapaunenkeulen?

Dritter Lakai (lachend). Gefräßiges Rudel!

Zweiter Lakai. Wer mag Mandeltorte? Legen Sie die Fasanen für uns zurück, Johann. (Zu einem alten Weibe). Sie da, alte Humpelhexe, kennt Sie Trüffelpastete? Tu Sie die Schürze auf! — Vorwärts, Buben, nun kommt der Rest!

(Er schüttet das Tischtuch aus; Bettler und Kinder fallen mit großem Getümmel balgend und stoßend über die Brotrinden u. dgl. her.)

Bachler (tritt auf und ruft zornig nach seinem Sohne, der sich mit den anderen Knaben balgt). Hans, hierher! — Auf der Stelle!

Hans. Vater, ich habe noch nichts bekommen.

Bachler. Das sollst du auch nicht. Schäme dich, wie ein Jagdhund nach dem abgenagten Knochen zu springen.

Hans. Aber ich habe auch Hunger.

Bachler. So? Hast Hunger? Freut mich, habe nur Hunger. Hunger ist der beste Koch; der macht nicht nur schmackhaft, was du hast; der macht auch, daß du was bekommst, wenn du nichts hast. (Nach den Lakaien hinübersehend.) Kapaunen, Fasanen, Champagner, daß Gott erbarm! und unsereins arbeitet sich den Bast von den Händen und hat nicht einmal Haferbrot.“ —

Der von Feinden verfolgte Prinz Carl Philipp, ein gewissenloser Schmarotzer an der fürstlichen Tafel, ein roher Peiniger des Volkes,

kommt, vom Hunger geplagt, schwankend vor Mattigkeit, in Wolfgangs, des Helden, Hütte (V, 2):

„Prinz Carl Philipp. Sitzen, — ausruhen, — essen!

Lorchen. Kommen Sie, ruhen Sie.

Prinz Carl Philipp. Essen! Essen! (Er wirft sich in einen Stuhl und greift nach dem Brote.)

Lorchen. Herr, das ist nur grobes Brot; ich will rasch etwas Besseres bereiten.

Prinz Carl Philipp. Nicht warten! Essen! Gleich essen!

Lorchen. Nun, versuchen Sie. (Sie schneidet ihm eine Scheibe Brot ab.)

v. Bügel (vor Angst bebend). Eilen Sie, mein Fürst, der Feind ist hinter uns."

Als die Verfolger nahen, als dem Prinzen das Ende droht, da packt den Feigling mit triebartiger Gewalt furchtbare Angst vor dem Tode:

„Prinz Carl Philipp. Nicht tot schlagen! Vorwärts.

(Er versucht aufzustehen, fällt aber stöhnend zurück in den Stuhl.)

v. Bügel. Versuchen Sie es noch einmal, Hoheit.

Prinz Carl Philipp. Kann nicht. Ganze Hölle in Füßen entfesselt! Aber müssen — müssen — ums Leben! Fort! Fort! Kann nicht.

Lorchen. Es kommt ein ganzer Haufen mit ihm. Ich sehe sie, wohl an die Hundert ziehen sie über den weißen Schnee.

(v. Bügel entwischt durch die Seitentür links.)

Prinz Carl Philipp (weinend). Bügel, dableiben! — Alten Freund in Not verlassen! Jammerwisch! — Heilige Mutter Gottes, Maria, gebenedeite Jungfrau, Himmelskönigin! — Ich halt' es nicht aus — Schmerzen! Schmerzen!

Lorchen. Kommen Sie zu sich, Herr; meine Mutter und ich stützen Sie und führen Sie einen Weg, den Ihnen niemand nachgehen soll.

Prinz Carl Philipp (streichelt ihr lüstern die Wange). Ach, Sie artiges Kind! — Aber ist Sie nicht — und die Alte da so stumm — ist Sie nicht —? [Er erkennt in Lorchen seine natürliche Tochter]. . . . .

Lorchen . . . Stützen Sie sich nur fest auf; Mutter, faßt Ihr ihn drüben; nur fest auf unsere Schultern. So.

(Sie fassen den Prinzen rechts und links unter die Arme und führen ihn durch die Tür links.)

Prinz Carl Philipp (im Abgehen sinnlos vor sich hin murmelnd). Ja, nur fest! Nur nicht, nicht sterben! Sterben! Tot sein! Im Grabe liegen! O! O! O! Nur fort! Und Bügel, feiger Hund! Heilige Himmelskönigin! — — Sterben! Im Grabe liegen! Feiger Hund! (Ab.)"

Sogar dem Pathologischen hat Fitger starke Beachtung geschenkt. Wolfgangs Bruder Rochus ist als Gefangener lungenkrank geworden, er hustet, er hat Schmerzen in der Brust, er kann sich zuweilen nicht aufrecht

halten, und schließlich endet ein Blutsturz das Leben des erneut in grausamem Gewahrsam Gehaltenen.

Wie ins soziale Drama, so drangen zusammen mit der realistischen Dynamik ins moderne Liebesdrama Charaktere mit erhöhter Lebenswahrheit, mit neuen Zügen neben den alten der seelischen Struktur ein. Die gröbsten stereotypen Kennzeichen der Figuren im Leidenschaftsdrama schwanden immer mehr. Der „Sterbesport" wurde seltener, das Pathos schwächer, das Verfluchen und Prophezeien hörte auf, die Gebärden wurden maßvoller. Besonders lange erhielt sich, noch bis in Sudermanns „Ehre" hinein, „wildes Lachen" und „gellendes Aufschreien". Immer objektiver wurden auch die „edleren" Gestalten aufgefaßt. Sie enthüllten immer mehr realistische, unsympathische, abstoßende Züge neben den anziehenden ihres Wesens. An Stelle der Schwarz-Weißcharakterisierung trat eine mit farbenreicherer Palette nuancierende Seelenmalerei. Der Trieb ersetzte schließlich die Leidenschaft. Häufiger, wenn auch noch unsystematisch, tauchte der Versuch auf, den Charakter physiologisch zu begründen. Die Zersetzung der bestehenden sittlichen Ideen, die Lenkung des von ihnen freien Menschen lediglich durch seine Triebe schuf neue, den früheren Dramen in der jetzigen scharfen Ausprägung fehlende Typen. Als bezeichnender neuer Zug trat immer häufiger krankhafte Nervosität auf.

So ist Alexandra von Voß ein Weib mit völlig zerrüttetem Nervenleben, eine Frau mit einem „Gemütsleiden". Die edle, der Schwester zuliebe ihrer Hoffnung entsagende Hedwig in „Opfer um Opfer" — auch sonst finden sich bei Wildenbruch Charaktere, die edel entsagen — spricht von einer Wallung ihrer selbstquälerischen Nerven. Im selben Drama tritt ein Vertreter realistisch-materialistischen Geschäftsgeistes auf, der leichtsinnige, verschwenderische und egoistische Kellenberg.

Je stärkere Bedeutung das Milieu erlangte, desto öfter kehren jene Gestalten wieder, die das Recht ihrer individuellen Freiheit zu wahren suchen. Heftig verteidigt Anna Hermsdorf in Mackays Drama, dessen Gestalten das leidenschaftliche Seelenleben zwar gemäßigt zeigen, aber trotz ihrer Herkunft aus der Gegenwart noch nicht abgestreift haben, ihrer Tante gegenüber ihr Recht als Winters Braut; ebenso läßt sich Wildenbruchs Johanna von Steinberg von ihren Verwandten das Recht nicht nehmen, „Herrin ihrer Hand" zu sein. Beide sind damit Vorläuferinnen jener stärker als sie unter dem Zwang des Milieus leidenden und sich ihm entgegensetzenden Gestalten.

Energischer als in den Liebesdramen wandelte die realistische Dynamik in den immer intensiver von ihrem Leben erfüllten historischen Schauspielen die seelische Struktur der Gestalten.

In „Königssohn und Rebell" sind die Charaktere der Personen der Wirklichkeit stark angenähert und zugleich sorgfältig vertieft. Theaterworte, -gebärden und -taten haben hier keine Stätte mehr. Wenn Brunos Gestalten ihren heftigen Affekten Ausdruck geben, so geschieht das nicht

ohne wohlmotivierte allmähliche Steigerung der Empfindungen. Sie donnern nicht plötzlich los ohne innere Notwendigkeit wie so manchmal bei Wildenbruch. Zugleich ist jede Person eine klar gestaltete Individualität. Friedrich II. erscheint als ein mit starkem Sinn für das augenblicklich Erreichbare begabter Herrscher, als zäher Kämpfer, wenn auch gelähmt zuweilen in seinem weitgehenden Streben durch pessimistische Grübeleien, als ein innerlich einsamer Mensch, der sein warmes Gefühl verbirgt unter äußerer Härte. Sein Sohn Heinrich ist ein heftiger Stimmungsmensch, ein Schwärmer, ein jugendlicher Idealist, ehrlich und treu, häufig unbedacht und stürmisch, haltlos zuweilen gegenüber der Leidenschaft in seiner Brust. Diese nennt er einmal ein Schlachtfeld unbekannter Horden zuchtloser Triebe.

Wie schon in Heinrichs Leidenschaft das Triebmäßige stark betont ist, so nähert sich Bruno noch mehr der Triebpsychologie in der Ausmalung des Verhältnisses zwischen dem Priester Konrad und der vom Dichter realistisch als falsche Heilige aufgefaßten Elisabeth. Die Kokette macht sich über den in sie verliebten Königssohn heimlich lustig. Schließlich wird sie des geilen Priesters Hure. Wie dieser das sinnliche Weib unter dem Deckmantel der Frömmigkeit zur Sättigung seines Gelüstes zu umgarnen sucht, dafür ein Beispiel (II, 3):

„Der Landgraf steht ganz rechts. Elisabeth und Konrad von links, erstere mit einem bedeckten Korbe.

Elisabeth. Ihr müßt mir nicht so seltsam ins Gesicht seh'n.
— Ach, lächelt nicht!
Konrad. Vor Freude, gnäd'ge Frau,
Daß Ihr so treu die Armut hegt!
Elisabeth. Ich lernt' es
Von Euch nur, Meister.
(Er sieht sie starr an, sie wird rot.)
Durft' ich das nicht sagen?
Konrad. Gewißlich, gnäd'ge Frau!
Landgraf (sieht die beiden). Da läuft sie wieder
Zu ihren Armen! Und ich habe dir's
Doch hundertmal verboten! Unser Haushalt
Ist ohnedies zu groß!
Konrad. Mein gnäd'ger Herr,
Wohltun trägt Zinsen, sagt man.
Landgraf. Ich verzichte.
Elisabeth. Was willst du eigentlich? Sieh, eitel Rosen
Zu unsr'em heut'gen Fest.
Landgraf. So, so! — Dann gut!
Dann gilt, was ich gesagt, fürs nächste Mal!
(Landgraf ab.)

Konrad. So täuscht Ihr mich? Ich mein', Ihr geht zum Spenden;
Und Ihr denkt nur an Euer sünd'ges Fest!
Elisabeth (schüchtern, mit verstohlener Freude).
Die Rosen liegen obenauf. Und unten
Ist Geld und Tuch und Brot.
Konrad. Gewiß? — Dann seid Ihr
Der Worte uns'res Jesu eingedenk:
„Seid klug und doch wie Tauben!" Recht! Laßt seh'n!
(Er greift in den Korb; faßt dabei ihre Hand und hält dieselbe lange;
sie wird feuerrot, stammelt.)
Elisabeth. Ihr solltet das nicht immer tun!
Konrad. Ich bin
Mit Euch zufrieden. Einem reinen Beichtkind
Darf auch der Priester rein die Hand berühren,
Wie einem Heil'genbild.
Elisabeth. Ihr macht mich stolz!
Konrad (läßt ihre Hand mit einem Ruck fahren).
O nicht, o nicht! Ich sehe tiefbetrübt,
Daß Ihr noch weit von Eurem Heiland seid,
Sonst macht' Euch das nicht stolz!
Elisabeth (die Augen niederschlagend). Was soll ich tun?
Konrad. Demut erlernen!
Elisabeth. Zeigt den Weg mir, Meister!
Konrad. Ich zeig' ihn Euch. Vorerst zu Euren Armen!
(Sie geht: er schaut ihr mit wildsinnlichem Ausdrucke nach.)
Auf diesen weichen Nacken treten! (Ab.)"

Wiederum der Triebpsychologie angenähert, schafft sich die Leidenschaft in Fitgers „Rosen von Tyburn" Ausdruck. Als leidenschaftslose Gestalt fällt vor allem der im Vordergrunde stehende König Karl II. auf. Obwohl er die Magdalena Hollam heiß liebt, obwohl ihm die Hinrichtung des Vaters durch den besten Freund Gelegenheit zu pathetischen Affekten bietet, gebärdet sich der nach heiterem Lebensgenuß begierige lachende Philosoph nie in der Weise etwa der Helden in der „Neuen Welt" von Fitgers Landsmann.

Immer mehr beschränkt auch Karl Bleibtreu die seiner Forderung nach Realismus widersprechende Theaterleidenschaft in seinen historischen Dramen. Nur in „Lord Byrons letzter Liebe" drängt sie sich zuweilen noch stärker hervor. An die Stelle der Leidenschaft tritt bei Bleibtreu neben den Trieben eine ihnen verwandte dämonische Macht, eine Leidenschaft von ganz anderer Kraft und stürmischer Energie als die phrasenselige der Epigonen. Sie treibt des Dichters Hauptgestalten unwiderstehlich vorwärts und steigert seine Helden mehr oder weniger zu romantischen Übermenschen.

Halb solch ein Übermensch mit der Neigung zur Selbstvergötterung wie so manche Helden Bleibtreus, halb ein schwacher, von den Verhältnissen stark abhängiger Träumer ist der geniale, sensible britische Dichter in „Lord Byrons letzter Liebe". Der ritterliche Kavalier ist gleich empfänglich für niedere Minne wie für reine. In edler Leidenschaftlichkeit begeistert er sich für die Freiheit der Italiener.

Ein brutaler Kraftmensch, wie die schwierigen Verhältnisse ihn fordern, ist Napoleon im „Schicksal". Von seiner Mutter soll er seinen dämonischen Willen geerbt haben. Mit rücksichtsloser Energie setzt der Ruhm- und Herrschsüchtige sich durch, kalt schreitet der Unersättliche seine Bahn, sich wollend, sich erfüllend, seinem Egoismus nur getreu, ein stolzer Fatalist, überlegen der verachteten Herde der Menschen, die ihm nur Zahlen sind, durch Mut, Kombinationsgabe und Härte. Duroc bekennt: „So ungeheuerlich ist deine Persönlichkeit, daß du willenlos wie durch Magie die Menschen mit dir schleppst. Meine Frau und meine Kinder seh' ich fast nie, ewig gefesselt an deine geheiligte Person, die mich umherschleudert nach ihrem Wohlgefallen." Und doch fehlt dem Großen das Kleinliche nicht: zum heuchlerischen Charlatan wird schließlich der Eitle.

Realistisch wie seinen Helden hat Bleibtreu die übrigen Gestalten zu zeichnen versucht. Ist er schon in dem Byrondrama der Schilderung der niederen Liebe nicht aus dem Wege gegangen, so läßt er Barras' Neigung zu Josephine Beauharnais durchaus in geschlechtlicher Gier bestehen.

Ein Drama ohne weibliche Personen ist „Ein Faust der Tat". Der Held Oliver Cromwell ist ein von nervösen Zuckungen gequälter Mensch. Vor der Tat ein Grübler und besorgter Zweifler, verzagt und aufgerieben häufig im Lebenskampfe, aus Vorsicht Heuchler, unter seiner Unwahrheit leidend infolge seines feinen Gewissens, findet er seine Energie doch stets wieder nach Stunden der Schwäche, greift er entschieden durch, sobald die Tat notwendig wird, glaubt er von neuem an seinen Beruf. Während der puritanische Feldherr wie Harold das angelsächsisch-germanische Element in England vertritt, ist sein Gegner, König Karl I., Normanne seinem Charakter nach. Er ist ein Schauspieler, der bei all seinen Versprechen die reservatio mentalis für sich in Anspruch nimmt, der immer bestrebt ist, seine Würde zu wahren, noch in der Todesstunde ein Poseur. Da, wo er vertrauen darf, zweifelt er, da vertraut er, wo er betrogen wird. Durch seine Treulosigkeit fordert er selber sein Schicksal heraus.

Mit feinerem Realismus als in den bisherigen Dramen Bleibtreus sind die Menschen im „Halsband der Königin" geschildert, die eitle, raffinierte, egoistische Lamotte, das lockere, für Geld zu allem bereite Dämchen Oliva mit ihrer reizbaren nervösen Disposition, die heitere, liebenswürdige und gutherzige Königin, der leichtsinnige Finanzminister Calonne usw.

Liliencron, Fitger und Bruno, dann der noch rücksichtslosere Bleibtreu gingen bei der Zeichnung der Charaktere dem Häßlichen nicht aus dem Wege. Ebensowenig wie Bleibtreu scheute sich Julius Brands kühner Wahrheitsmut, in harten Farben realistische Gestalten zu malen, mit raschen, nur andeutenden Strichen im „Thomas Münzer", feiner nuancierend, wenn auch immer noch stark zusammenfassend, im „Nero".

Der römische Cäsar, der nach des Dichters Ansicht weniger nach der imperatorischen als der künstlerischen Seite hin beanlagt war, will Herrscher sein. Da er, ohne sittlichen Halt, seine Triebe, seine Begierden zu seinen Göttern erhebt, denen die Welt sich beugen soll, wird er, der nervöse Jüngling mit der Erfahrung des Greises, mit den unruhig flackernden Augen, zum genußsüchtigen Wüstling. Launen und Stimmungen folgt er, seinen blinden Trieben gehorsam. Zynisch, blasiert und apathisch macht ihn sein wüstes Leben. Um seiner sinnlichen Glut zu Poppäa Sabina willen wird er sogar zum Muttermörder. Das Schrankenlose und die Abgründe sucht er, das Chaos möchte er heraufbeschwören, er, der Cäsar, der Gott sein, allein Gott sein will in seiner Überhebung. Skrupellos läßt er Rom in Brand stecken. Selbst Aniketus, sein opportunistischer Diener, der den Kaiser im Stiche läßt, als dessen Stern sinkt, versteht diese wahnsinnige Laune nicht: „Kann ich doch sagen, daß ich so ziemlich nach und nach alle Vorurteile und sogenannten sittlichen Gefühle abgelegt habe, wie einer, der ins Bad springt, seine Kleider auszieht, eins nach dem andern — aber das ist mir neu!" Der morallose kaiserliche Übermensch, der einst gut gewesen zu sein glaubt, vermag sein Gewissen nicht völlig zu ertöten. Es wird laut beim Morde des Bruders, mehr bei dem der Mutter, und verzweifelt läßt es ihn toben, als der fast Wahnsinnige die auf den Stier gebundene Christin zerschmettert vor sich sieht. Nero wäre nicht der grausame Mörder geworden, der er ist, wäre er nicht der Sohn der Agrippina: „Ich wär' nicht Nero, wär' sie nicht meine Mutter! Es war das einzige gescheite Wort, das mein Vater, der selige Domitius sprach, als ich zur Welt kam: ‚Was kann von mir und Agrippina Gutes kommen?'"

Wie bei Nero, so ist bei anderen Gestalten des Dramas, für die Perversität, Zynismus, Blasiertheit, ausschweifende Genußsucht charakteristisch ist, der Einfluß der Großstadt zu spüren.

Die Atmosphäre Berlins ist die Lebensluft Heinrich Sandows in Halbes „Emporkömmling" gewesen. Der gänzlich leidenschaftslose Großstädter ist ein materialistisch denkender Mensch, der alle sittlichen Fesseln wie Gott, Freundschaft, Liebe mit ironischer Überlegenheit negiert, ein Zyniker, der in dem Possentheater des Lebens wenigstens seine niederen Triebe befriedigen will.

Scharf hebt sich diese Gestalt, mit der in das bäuerliche Milieu die Großstadtatmosphäre weht, von den übrigen Personen ab. Als Bauern

haben diese ein starkes, ungebrochenes Empfinden. Von derben, nicht immer von Theatralik freien Leidenschaften werden sie gepackt.

Halbes Drama hat einen modernen Stoff. Moderne Stoffe aber waren es, in denen die naturalistische Dynamik schließlich zum Siege gelangte. Immer mehr traten die materiellen Interessen der neuen wirtschaftlichen Kämpfe, die nüchternen, wenn auch häufig aufregenden, so doch der leidenschaftlichen Art der Theaterhelden fremden Berechnungen, die klugen Spekulationen unserer Zeit, ihre sozialen und naturwissenschaftlichen Ideen, diese oft als zersetzende Kräfte gegenüber den herrschenden sittlichen Begriffen, hervor. Und immer klarer formten all diese zusammenwirkenden Faktoren auch die Menschen im Drama um. Immer mehr verschwanden die Gestalten mit der traditionellen seelischen Struktur.

In der „Eva" war jetzt auch Voß dazu gelangt, dem modernen Leben entstammende Charaktere realistischer als seine Gestalten in Dramen wie „Wehe den Besiegten!" oder „Treu dem Herrn" zu zeichnen. Da treffen wir einen im Grunde materialistischen, heuchlerischen Pastor, einen durch kaufmännische Sorgen nervös gewordenen gräflichen Unternehmer, einen gewissenlosen Verführer. Neben den mehr oder weniger realistischen Gestalten stehen aber der unglaublich brave und naive Fabrikant Hartwig und die unsagbar edle Eva, des bankrotten Grafen Tochter, die leidenschaftlichste Figur des Stückes. Sie erscheint in dem einfachen Milieu ihres Gatten Hartwig als ein Geschöpf aus einer anderen Welt. Im Gefängnis, in das sie ihre Rachetat an dem Verführer gebracht hat, wird ihre zarte Natur vollständig zerrüttet.

In „Volk und Vaterland" und im „Erben" wählte der vor allem das historische Drama pflegende Bleibtreu sich Stoffe aus dem Leben der Gegenwart. Aber noch manche Gestalten in dem ersten der beiden Stücke sind erblich belastet von der traditionellen Theaterleidenschaft und den ihr entsprechenden Gebärden. Das Stück hat seinen Helden, den Reinhold Brand. Als dieser eben wider seine ursprüngliche Absicht für den Streik gesprochen hat, kommt er taumelnd aus dem Versammlungssaal, „beide Fäuste vor die Stirn geballt": „Nur nicht wahnsinnig werden, nur nicht wahnsinnig! (Erblickt Adele, die hochaufgerichtet links am Eingange steht, von Garnau umsonst zum Fortgehen gedrängt. Mit grellem Auflachen.) Ha, auch das noch! Sich weiden an meiner Qual! (Mit geballter Faust auf sie zuschreitend.) Du lockendes Sinnbild der goldenen Sünde, du parfümierte Göttin des Salons, Tochter der Reichen — ich fluche dir!" usw.

Dem realistischen Eigenleben der Personen schadet auch, daß der Autor nicht immer hinter ihnen verschwindet: der Kunstkritiker Ludolf Lutsch und der Dichter des „Jüngsten Deutschland", Rafael Haubitz, sind Karikaturen.

Wie die schließliche Braut Reinholds, Adele, an die Lenore Mühlingk in Sudermanns „Ehre", so erinnert ihr Bruder an Kurt Mühlingk. Er ist der Verführer von Reinhold Brands Schwester, ein Verschwender, ein leichtsinniger Spieler usw. Seinem Vater, dem wie so manchen Gestalten auch sonst bei Bleibtreu, bei Wildenbruch, bei Voß und wie dem Grafen Trast in der „Ehre" ein dem Autor über Schwierigkeiten spielend hinweg helfender Theateredelmut eignet, ist der Sohn sehr unähnlich: „Der Herr Darwin kann sich mit seiner Vererbungstheorie begraben lassen", meint der alte Eisenhart, „wenn er von Eisenhart junior auf Eisenhart senior schließen will." Der materialistisch spekulierende Verräter Garnau hat einen Vorläufer in dem mit stark realistischen Mitteln geschilderten Guiccioli, einem illusionslosen Roué.

In dem „Erben" sind die Personen lebenswahrer gezeichnet als im allgemeinen in „Volk und Vaterland". Mit dem Eindringen der Gesellschaft als Schicksalsfaktor mußten die Gestalten irgendwie Stellung zu ihr nehmen, entweder sich ihr, die sie für wertvoll hielten, mühelos anpassen oder durch allerlei Listen sich ihre Position in ihr sichern oder unter ihrem Druck, dem sie sich fügten, leiden oder als eigenwillige Persönlichkeiten Front gegen den Gesellschaftswillen machen und ihre Freiheit wahren. Zugleich tauchten aus der Gesellschaft ausgestoßene, mehr oder weniger gescheiterte Existenzen auf neben den Menschen mit den konventionellen Lügen auf der Zunge und den zurückgehaltenen Gefühlen und Gedanken, den gesellschaftlich gewandten oder plumpen, den vergnügungssüchtigen und anderen Typen.

Bleibtreu hat keinen Helden gezeichnet, der sich durch die Verhältnisse unterzwingen ließe, hat freilich auch nie einen in ein so schwer lastendes Milieu gestellt, wie das die Naturalisten getan haben. Der edle, philanthropische Eisenegg, der „Erbe", fügt sich nicht den Normen der Gesellschaft, deren Feindschaft gegen ihn später durch einen Zufall wieder aufgehoben wird. Wie Adah, „seine Tochter", verteidigt er sein Selbstbestimmungsrecht. Er will sein eigener Richter sein. Ein ganz anderer Charakter ist der materialistisch denkende Blauschild. Ihm sind sozialethische Bestrebungen Unsinn; dennoch heuchelt er vor dem einflußreichen Eisenegg Anerkennung und Hochachtung für den Grafen. Materialistischer Egoist wie der Bankier ist Eiseneggs Bastardbruder Eckart. Durch seine naturwissenschaftliche Bildung hat sich dieser Zyniker von allen Skrupeln befreit. Ein kluger Verbrecher, schadet er Eisenegg auf eine Weise, die ihn vor dem Gesetz straflos hält. Hart und egoistisch denkt auch Adelheid, Eiseneggs erste Braut aus materialistischer Berechnung, eine schicke Gesellschaftsdame ohne selbständigen Persönlichkeitswillen.

Wenn die Schilderung des Seelenlebens bei Bleibtreu häufig noch oberflächlich und in der Tradition befangen blieb, so lag das zum guten Teil an der eine subtile Charakterbeschreibung hindernden Fülle der äußeren Handlungsmomente. Eine äußerlich reiche Handlung ist auch der psycho-

logischen Vertiefung in Kretzers „Bürgerlichem Tod" ungünstig gewesen. Die leidenschaftlichen Äußerungen, die unwahre Theatralik ist durch das mehr triebmäßige Handeln der Personen eingeschränkt. Das Temperament wird betont. Wölms Sohn Hermann äußert zu seiner Braut, er glaube nicht daran, „daß die sogenannte glühende Leidenschaft die Ehe ganz ausfüllen müsse". Martin Haupt hat noch nicht den Charakter des „Helden" verloren. Er ist ein Künstler, ein Schöngeist, der für den Kaufmannsstandpunkt seines Vaters kein Verständnis hat, trotz seiner Wechselfälschung ein durchaus edler, außerordentlich feinfühliger Mensch.

Besonders modern muten der Großkaufmann Wölm und sein Jugendfreund, der Doktor Hippe, an. Wölm ist ein kalter Egoist. Er betrachtet die Dinge vom Standpunkt des rechnerischen Kaufmanns. Er ist stark abhängig von der Meinung anderer Menschen. Ihren Anschauungen gemäß handelt er, nicht nach dem Drange des eigenen Herzens: der Schein vor den Leuten gilt seiner verlogenen Natur alles, nichts das Gefühl eigenen Wertes.

Hippe ist ein pathologisch veranlagter Mensch. Für ihn hat sich Kretzer besonders interessiert. Von ihm allein gibt er eine genauere Beschreibung der Physiognomie. Hippe hat die merkwürdige Manie, seltene Bücher zu stehlen. Mehrere Male hat er deshalb im Gefängnis gesessen, ohne daß der Bestrafte je imstande gewesen wäre, die ihn triebartig in ihren Bann zwingende Krankheit zu überwinden. Die Manie, der er nicht entfliehen kann, hat ihn zum Deterministen gemacht: er vertritt den Standpunkt, man solle weniger Gefängnisse und mehr Irrenhäuser bauen.

Das besondere Milieu, in dem die Personen stehen, differenziert im modernen Leben einzelne so stark, daß sie sich häufig sogar den nächsten Angehörigen fremd fühlen, daß sie die Besonderheit der andern intensiv empfinden, bedeutet doch jede Person eine andere Einwirkung und damit eine veränderte Reaktion der Sinne und Triebe. Wilhelm Scholz im „Friedensfest" meint: „Ein Mensch kehrt nicht nur jedem seiner Mitmenschen eine andere Seite zu, sondern er ist tatsächlich jedem gegenüber von Grund aus anders . . . ."

Fremd steht Robert Heinecke in der „Ehre" seinen in ganz anderen Verhältnissen lebenden Eltern gegenüber, obwohl er die Kluft überbrücken möchte. In Sudermanns Drama kämpft, wie wir sahen, die realistische Dynamik gegen die idealistische. Robert Heinecke und Lenore Mühlingk sind Vertreter des „Idealismus". Der in erster Linie in Kampf verwickelte Robert ist noch Leidenschaftsmensch. Er bricht in wildes Lachen aus, mit „gellendem Aufschrei" vernimmt er, daß man sich die Ehre mit Geld hat bezahlen lassen usw.

Lenore opponiert gegen ihre Angehörigen. Sie will sich selber treu bleiben, sich ihre Freiheit wahren gegenüber dem Zwang des Milieus.

Die übrigen Mühlingks bilden eine auf ihr Geld stolze, in Vorurteilen befangene Familie, die voll Verachtung ist für das Arbeiterpack und seine Manieren. Eine reiche Partie zu machen, hat der Kommerzienrat seine Frau genommen. Gewissenlos ist namentlich der Sohn, ein junger Lebemann, dem seines Vaters Geldbeutel zur Befriedigung seiner niederen Triebe verhilft.

Wie die Personen des Vorderhauses, so sind die des Hinterhauses befangen in ihrem Milieu. Ihre gedrückte Lage hat ihren Bettelgeist entwickelt. Sie können die idealen Forderungen Roberts nicht verstehen. Zwar macht der alte Heinecke einmal einen komischen Ansatz, seine leichtsinnige Tochter zu verfluchen, aber es ist ihm nicht Ernst damit. Alma ist genußsüchtig und eitel, eitel auch auf ihre „Bildung". Der Hang zum lockeren Lebenswandel, meint Robert, müsse ihr im Blute gelegen haben. Sein Schwager Michalski ist ein Sozialdemokrat, ein unzufriedener Nichtstuer und Trinker.

Der außerhalb der beiden Kreise stehende Graf Trast ist ein Opportunist, der sich von den Ereignissen schaukeln läßt, der sich gern zum Sklaven des Milieus macht, der behauptet, er wolle nie etwas.

Ein Verwandter Wölms aus Kretzers Drama ist der reiche Inhaber der „Firma Goldberg". Er ist ein materialistisch empfindender Geldprotz, der Mäzen, der ohne Verständnis für Kunst sich doch anmaßt, es zu besitzen und die Künstler zu kommandieren, der Gesellschaftsmensch, der ängstlich auf den Glanz seines Hauses und das Ansehen seiner Firma bedacht ist. Von heimlichen Sorgen gequält, sucht er noch den Schein zu wahren, als schon der Bankrott in nächster Nähe droht. Seine Gattin ist eine ehemalige Operettensängerin, eine vergnügungssüchtige und verschwenderische Gesellschaftsdame, herzlos und blasiert, leichtfertig und sittlich skrupellos. Ihre Tochter Erna hat mehr vom Charakter ihres Vaters, des Professors Waldeck, geerbt als von dem der Mutter. Sie ist eine jener Figuren, die gegenüber den Forderungen der Gesellschaft oder der Verwandten ihren eigenen Willen behaupten. Eine „verfehlte Existenz" ist der aus der Gesellschaft ausgestoßene ehemalige Geschäftsmann Wenzel. Klug geworden durch seine verschiedenen Pleiten, geberdet er sich moral- und rücksichtslos. Er ist ironisch und dreist, voll von großen Plänen und Hoffnungen, ein Narr und ein Gauner, ein Lebenskomödiant „mit einem Stich ins Dämonische". Ein Schmarotzer am Körper der Gesellschaft ist der Maler Liebau. Allein auf seinen Genuß und materiellen Vorteil bedacht, läßt er die Geliebte treulos im Stiche. Als der Bankrott droht, erzählt er dem ihn bezahlenden Speyerling Ernas Herkunft, wodurch er die Mutter kompromittiert.

Conrad und Willfried haben durchaus realistisch, mit großer Genauigkeit den Ablauf der seelischen Äußerungen, den Ausdruck der auf schwache Reize schon fein reagierenden Triebe, die allmähliche Steigerung der psychischen Dispositionen usw. bei ihren Gestalten geschildert. Wie

sich das Seelenleben allmählich zu realistischer Leidenschaft steigert, kann Ernas Verhalten zeigen, als sie den Brief Speyerlings, in dem er um sie wirbt, empfängt:

„Erna (aufspringend). Dem rappelt's. O du lieber Gott! (Übermütig den Brief in die Höhe haltend.) Da, ich trete ihn ab, diesen närrischen Antrag, wer will ihn haben, den Herrn Grafen, mit seinem gefärbten Schnurrbart und dem Glasscherben im Auge?

Hortense (gähnend). Das ist Nebensache, aber die Hauptsache ist —

Erna (ihr den Brief in den Schoß legend). Daß ich ihn nicht mag!

Hortense (müde). Das gibt sich, du wirst dich dran gewöhnen, ihn zu lieben. —

Erna (schüttelt lächelnd den Kopf). Hahaha!

Hortense (ungeduldig). So lache doch nicht immer wie ein kleines Kind. — Dein Vater befiehlt diese Ehe und ich desgleichen.

Erna (sich trotzig aufrichtend). Mit welchem Recht?

Hortense (nachlässig). Komische Frage! Sind wir etwa nicht deine Eltern? Wir haben die Mittel, dich zu zwingen!

Erna (auffahrend, leidenschaftlich). Oh! — Nein, nein, das könnt ihr nicht! Ich lasse mich nicht verkaufen!

Hortense (nervös). Phrase! — Ach, was es die Kinder ihren Eltern oft erschweren, sie glücklich zu machen! — Ich bitte dich, alteriere mich nicht durch Widerspruch, ich fühle mich ohnehin noch so angegriffen von gestern!

Erna (vor sie hintretend, ernst). Mama, hast du dein Herz verkaufen lassen?

Hortense. Lächerlich.

Erna. Hast du einen andern geheiratet als den Mann deiner Liebe?

Hortense (nachlässig). Darüber spricht man nicht. Ich war eben vernünftig! — (legt den Arm um Ernas Schulter und zieht sie auf das Fußkissen vor sich nieder). Und du wirst es auch sein, du bist ein gutes, gehorsames Kind —

Erna (trotzig, leidenschaftlich). Nein, ich bin nicht gehorsam! Aber weißt du, was ich bin? — Egoistisch und trotzig! — Wenn du dich ohne Liebe verheiratet hast, so war es doch dein freier Wille, es gefiel dir so! Mir aber gefällt es nicht, und darum werde ich den Grafen nicht heiraten! (will aufstehen).

Hortense (drückt sie wieder nieder). Du wirst! — Dein Vater zwang mich, dich zu bestimmen — und so zwinge ich dich! Es gibt kein „Nein", du gehorchst, oder du hast dir die Folgen selbst zuzuschreiben!

Erna. Folgen? Welche?

Hortense (aufstehend, scharf). Wir sind dann nicht mehr deine Eltern, du kannst gehen, wohin du willst!

Erna (aufschreiend). Mutter! (steht starr)."

Der Bauer Kuhn, Halbes „Emporkömmling", war noch ein besonders tüchtiger Mensch. In Anzengrubers drei Dramen gibt es keinen Helden

im alten Sinne mehr. Alltagsmenschen sind hier die Personen. Schrauber sagt in „Heimg'funden“: „O, bewahre, wir leben eben in keinem Heldenzeitalter. Fast jeder von uns besitzt innern Mut, aber der äußere fehlt uns, das ist wie mit der Überzeugung, man hat sie, aber man braucht sie nicht immer zu betätigen.“

Gesunde Frische und Ungebrochenheit, Heftigkeit und Streitlust, schlichte Herzenswärme und sicherer Trieb zum Guten eignet vielen Gestalten Anzengrubers. Sie sind lebenswahr, soweit sie der Welt der kleinen Leute angehören. Mit den Menschen der feineren Gesellschaft geht es dem Dichter wie Max Kretzer, der im „Bürgerlichen Tod“ und in dem Roman „Meister Timpe“ eine recht ungenaue Kenntnis von ihnen verrät. Das beweist z. B. der erste Akt von „Heimg'funden“.

Zur tieferen Erklärung einzelner Charaktere schenkt Anzengruber dem Physiologischen liebevolle Aufmerksamkeit. Die Vererbung tritt bedeutungsvoll hervor. So hat der „Einsam'“ in seinen Zügen eine entfernte Ähnlichkeit mit Eisner, seinem ihm unbekannten Vater. Eine pathologisch veranlagte Gestalt ist Hubmayr im „Fleck auf der Ehr'“, ein Mensch, der an Kleptomanie leidet.

Öfter hatte in den bisherigen Dramen ein Charakter durch das Vererbungsprinzip eine festere Verankerung erhalten. Schüchtern berührt wird der Vererbungsgedanke schon in Wildenbruchs „Karolingern“. Da betrachtet Judith ihren Sohn Karl:

„In dieses Antlitz schrieb mit tiefen Zügen
Natur das Zeugnis, daß du Ludwigs Sohn —
Und das Gesetz des angestammten Blutes
Hält klammernd dich an ihn.“

Entschiedenere Betrachtung erfuhr das Problem in der „Mutter Gertrud“ von Voß. Die Familie Salten leidet hier an einem Erbübel. Dunkle vom Vater übertragene Triebe sind im alten Baron wirksam und kehren in dessen Sohne wieder: der Spieltrieb hat sich weiter vererbt. Im übrigen sind die Personen Schablonenfiguren: der Baron Salten fungiert als leichtsinniger reuiger Verschwender, die Mutter Gertrud und ihr Vetter Jürgens sind unsagbar brave und gutherzige Menschen usw.

„Seine Tochter“ Adah ist kraft vom Vater Byron ererbter Anlagen bedeutender als die Durchschnittsmenschen um sie her. Sie ist noch Heldin. Ähnlich ihrem Vater, dessen Stirnfalten sie sogar geerbt hat, geht sie ihren eignen Weg, stolz und trotzig, wohl leidend unter den Verhältnissen, aber nicht von ihnen unterjocht. Ihre Wahrheitsliebe verabscheut Heuchelei, Bigotterie und Prüderie. Ihrem Unabhängigkeitssinn widerstreben die einengenden Prinzipien der Mutter. Sie leugnet die andern Menschen heiligen Rechte der Ehe: „Ich fühle mein eigenes Recht: das Recht der freien Selbstbestimmung.

Lady Byron. Unglückliche, du wagst die heiligen Rechte der Ehe anzutasten?

Adah (heftig). Nein, ich leugne sie. Es gibt keine. Nur die Rechte der Liebe und des Gewissens sind heilig — das ist ein höheres Gesetz, das in jedem Herzen eingeschrieben steht."

Wie ihr Vater und wie andere Helden Bleibtreus kann Adah dämonisch leidenschaftlich sein. Lady Lamb gesteht ihr: „Mit Schrecken erkenne ich in Ihnen dieselbe dämonische Leidenschaftlichkeit, die ihn zu seinen Ausschreitungen stachelte." Krankhaft kann diese Leidenschaft werden. Adah fleht verzweifelt ihre grausam höhnende Mutter an, diese hartherzige, frömmelnde Heuchlerin, die großes Gewicht auf den Ruf in der Gesellschaft und auf äußerlich reine Sitten legt: „Mutter, schone mich — sonst weiß ich nicht, was ich tue.

Lady Byron (mit herbem Hohn). Ich mache dir da einen wahrhaft genialen Vorschlag: schieß erst dich selber tot und dann die übrige Welt. Dein Vater drohte auch immer mit Selbstmord, wenn man ihm nicht den Willen tat. Der Irrenarzt kennt diese Symptome."

Auch sonst tritt im selben Schauspiel das Interesse für psychologische und pathologische Probleme zutage. Von beiden ist sogar mehrfach im Dialog die Rede. Überhaupt sind die Gestalten in diesem Drama, dessen Handlung nicht so eilig vorwärts stürmt wie in anderen Stücken des Dichters, feiner charakterisiert als in der Regel bei Bleibtreu.

Noch mehr realistisch vertieft und nuanciert ist das Seelenleben der Gestalten in Gumppenbergs „Thorwald" und Bahrs „Neuen Menschen". Hier sind die Auswirkungen der Triebe in ihrer seelischen Entwicklung bei einzelnen Gestalten sorgfältiger verfolgt. Da die Personen nicht in schwer auf sie drückende Verhältnisse eingestellt sind, erscheinen sie noch nicht völlig zu Durchschnittsmenschen herabgedrückt.

Gumppenbergs Gestalten werden von Trieben und organisch dem Charakter entwachsenen sittlichen Anschauungen gelenkt. Thorwald ist ein milder, gütiger und tüchtiger Mensch, ein Ehrenmann, seinem Könige in herzlicher Treue ergeben. Innig liebt er seine Tochter Gina. Seiner Güte scheint der Grundsatz, freie Entwicklung sei das Beste für das Lebensglück seines Kindes, mit zu entstammen.

Mit ihm kontrastiert Högne Halland. Von sinnlichen Trieben beherrscht, sieht dieser alles, was seiner Genußsucht hinderlich ist, den Glauben an Gott, Gesetz und Staat usw. für Lügen an, von denen das Denken sich befreien müsse. Der treulose Mädchenverführer, der gewinnsüchtige Verräter seines Königs, der feige Egoist und atheistische Materialist ist eine moderne Persönlichkeit seiner Weltanschauung nach, unmöglich im zwölften Jahrhundert, wo das Stück spielt.

Am deutlichsten erscheint das Triebleben bei der durch Högne umgarnten Gina. Völlig gebannt ist das früher frische, gescheite, gute und selbständige Mädchen durch den Verführer, zerstreut ist sie und teilnahmlos für alles, was keinen Bezug auf den Geliebten hat, nur von dem Triebe beseelt, Högne zu gehören. Verlassen verfällt die in schwere Schuld

Geratene in unerträglichen Schmerz, denn Högne hat sie nicht völlig verderben können. Der Tod ist Erlösung für sie.

Wie bei Gumppenberg, so wirkt bei Bahr die leidenschaftliche Erregung der Personen im Affekt viel realistischer als in den Epigonendramen. Der heftige Ausbruch erscheint als Endprodukt einer größeren Zahl von triebmäßigen auf Reize erfolgten Reaktionen. Zugleich scheut Bahr vor der Schilderung der Roheit und Häßlichkeit triebartiger Leidenschaften nicht zurück. Georg will in den „Neuen Menschen“ Hedwig entsagen. Mühsam sucht er seine Liebe niederzuringen, ohne doch der triebsicheren Gewißheit des Mädchens, daß er sie liebt, stichhaltige Gründe entgegensetzen zu können. Er unterliegt schließlich völlig vor Hedwigs mit der Kraft einer Naturgewalt ihn bezwingendem Drängen in seinem inneren Kampfe: „Hedwig (fährt an ihm mit leidenschaftlicher Gebärde empor, als wollte sie ihn vergewaltigen). Genossen will ich sein.

Georg (mit ihr ringend, die Worte zwischen den Zähnen herausknirschend, mit letztem Kräfteaufgebot). Laß mich los, Hedwig! . . . Morgen! Morgen! . . . Geh' jetzt fort . . . Laß mich allein . . . Aller Vorsatz sinkt . . . (Sie roh schüttelnd.) Hörst du denn nicht, du sollst mich verlassen!

Hedwig. Nur ein einziges Mal, mein Georg, nur ein kurzes einziges Mal, dann gerne sterben, wenn wir schon nicht leben dürfen . . . Alles, alles, wie du willst . . . Nur ein einziges Mal! . . . Georg, wir wollen uns hinüberlieben in den Tod, damit sie [Anne] keinen Schmerz von unserem Glück hat und du dich nicht zu fürchten brauchst vor der Reue . . . Alles, alles, Georg . . . Du kannst mich dann zertrümmern, aber (wie eine Rasende) los laß ich dich nicht.

Georg (in höchster Leidenschaft, mit ihr ringend). Ich zerschmettere dich, du Elende, wenn du nicht von mir läßt! (Brutal.) Geh doch weg, was willst du denn von mir? (Vor ihrem flehenden Blick erschaudernd.) Es ist ja sonst alles, alles aus . . . Ich muß es dir ja sonst sagen, (röchelnd) daß, daß . . . (indem er sie, von der Leidenschaft wie von einem Schlage überwältigt, an der Kehle packt und, als wollte er sie zerschmettern, auf den Lehnstuhl am Mitteltische links und sich über sie wirft) daß ich dich liebe, du verruchte Teufelin, und daß ich nichts mehr weiß, als daß ich dein Knecht sein will, und alles andere ist mir gleich.

Hedwig (in höchster Liebeslust aufschreiend). Georg, Georg, endlich bist du wahr!

(Sie vergehen in rasenden Küssen. Lange Pause.)

(Georg erhebt sich langsam aus ihrer Umarmung, bleibt einen Augenblick sinnend stehen und sieht wie träumend vor sich hin. Dann geht er mit schwerem Schritt um den Tisch in der Mitte herum der rechten Bücherstelle im Hintergrunde zu, an die er sich müde anlehnt. Hedwig bleibt in den Lehnstuhl gelehnt liegen, ein stilles Lächeln des Glückes auf den bleichen Wangen.)“

Von den drei Personen des Stückes weisen besonders Georg und Anne in ihren Charakteren neue Züge auf. Georg ist ein müder, nervöser Mensch, der sich abgehetzt fühlt durch die Menge seiner Arbeiten, der das Bedürfnis nach weicheren Stimmungen hat, grübelnd und skeptisch, unsicher und zerquält durch den Widerstreit zwischen seinen Trieben und seinem sittlichen Wollen. Anne ist ein asketisches, kaltes Weib, das, seinen Trieben folgend, sich doch von der Vernunft leiten lassen will, wie Georg skeptischer Grübelei ergeben, fatalistisch überzeugt von der Notwendigkeit alles Geschehens.

Die beiden dynamischen Faktoren Milieu und ererbte Triebe stellten die Menschen in engste Beziehung zu ihrer räumlichen Umgebung und zu ihrer Vergangenheit, sie verbanden sie durch einen festen Kausalzusammenhang mit den Personen ihres Verkehrs wie mit ihren Vorfahren, die beide, jene durch unmittelbare Einwirkung, diese durch die oft besonders furchtbare Tatsache der Vererbung, Schicksalsbedeutung für sie gewannen. Häufig fühlen die Personen den ihnen durch ihre Triebe und die Verhältnisse auferlegten Zwang, ihre Ohnmacht gegenüber seiner Übermacht. Das macht sie zu Pessimisten und Fatalisten. Frau Scholz im „Friedensfest" glaubt nicht an die Macht des guten Willens: „Der Wille, der Wille! Geh mer nur da mit! Das kenn ich besser. Da mag man wollen und wollen und hundertmal wollen, und alles bleibt doch beim Alten . . . ." „Gott ja, der Wille, der Wille! — ja, ja, alles guter Wille — dein Wille ist sehr gut, aber ob du [Frau Buchner] damit was erreichen wirst —? Ich glaube, nicht." Ihr Sohn Wilhelm vergleicht den Willen mit einem Strohhalm.

Die Forderung, die Gesetzmäßigkeit des seelischen Lebens streng zu betonen, den Gestalten alle Freiheit zu nehmen, ihre psychischen Eigenschaften aus den physischen zu erklären, wurde auch theoretisch erhoben. So schrieb Bölsche*) 1887: Der Menschen „Leidenschaften, ihr Reagieren gegen äußere Umstände, das ganze Spiel ihrer Gedanken folgen gewissen Gesetzen, die der Forscher ergründet hat, und die der Dichter bei dem freien Experimente so gut zu beachten hat, wie der Chemiker, wenn er etwas Vernünftiges und keinen wertlosen Mischmasch herstellen will, die Kräfte und Wirkungen vorher berechnen muß, ehe er ans Werk geht und Stoffe kombiniert." Und weiter im selben Buche: „Für den Dichter aber scheint mir in der Tatsache der Willensunfreiheit der höchste Gewinn zu liegen. Ich wage es auszusprechen: Wenn sie nicht bestände, wäre eine wahre realistische Dichtung überhaupt unmöglich. Erst indem wir uns dazu aufschwingen, im menschlichen Denken Gesetze zu ergründen, erst indem wir einsehen, daß eine menschliche Handlung, wie immer sie beschaffen sei, das restlose Ergebnis gewisser Faktoren, einer äußeren Veranlassung und einer inneren Disposition, sein müsse und daß auch

*) W. Bölsche, Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie, S. 8.

diese Disposition sich aus gegebenen Größen ableiten lasse, — erst so können wir hoffen, jemals zu einer wahren mathematischen Durchdringung der ganzen Handlungsweise eines Menschen zu gelangen und Gestalten vor unsern Augen aufwachsen zu lassen, die logisch sind, wie die Natur."

Als gut und schlecht können diese logischen Gestalten nicht gelten. Sie haben ja weder Verdienste noch Fehler, insofern diese das Dogma der Willensfreiheit zur Voraussetzung haben.

Die Zerstörung des überlieferten Idealismus und die Einstellung in realistische Verhältnisse machte viele zu ideallosen Menschen. Hermann in Wildenbruchs „Haubenlerche" meint: „Wir gewöhnlichen Menschen von heutzutage sind Realisten, wir glauben nicht mehr so recht an tugendsame Entrüstung." Er hat Abscheu vor den Idealisten: „Diese Idealisten! Diese Gerechtigkeitsfanatiker, die die eine Hälfte der Menschen tot trampeln, damit die andere leben kann! Es gibt keine größere Pest für die Welt als diesen sogenannten Idealismus!" Infolge dieser Herabschraubung von der idealen Höhe, infolge der realistischen Umgebung und der völligen Abhängigkeit der Gestalten von dieser und von ihren Trieben verschwand das Heldenhafte im alten Sinne. Alltagsmenschen sind die meisten Gestalten in den naturalistischen Dramen, denn willensstarke Ausnahmemenschen lassen sich nicht durch das Milieu unterzwingen, fügen sich also nicht organisch in Milieudramen ein.

Zur Motivierung der Handlungen genügten hinfort nicht mehr die massiven Beweggründe der Epigonendramen. Außerordentlich verfeinert war ja das Triebleben der modernen Menschen. Sie erschienen viel komplizierter als früher. Eine viel größere Fülle verschiedenartiger Aktualitäten durchlief ihr Bewußtsein. Der größere Reichtum an Eindrücken verlieh ihnen häufig eine außerordentliche Unsicherheit in ihren Trieben. Anders war oft ihr wahres Wesen als ihre Meinung darüber. Stark differenziert, zeigten sie ein verändertes Benehmen gegenüber jeder einzelnen fremden Person. Wie viel intimer, wie viel leiser war der Ausdruck ihres Seelenlebens, als es jene theatralisch leidenschaftlichen Lebensäußerungen der Gestalten im Epigonendrama waren! In einer leichten Änderung des Stimmtons, einem Stocken oder Verstummen, einem Senken der Augenlider oder einem Blick von der Seite, einem nervösen Gang durchs Zimmer oder einem plötzlichen Stillstehen, einem tiefen Atemzug oder einem Schluchzen usw. verrieten sich jetzt die inneren Bewegungen.

Alledem künstlerisch gerecht zu werden, Menschen zu schaffen, die den beiden neuen Schicksalsfaktoren unterstellt waren, der modernen Beobachtungsschärfe und den Resultaten der Naturwissenschaft und der Psychologie entsprachen, erforderte eine ganz ungewöhnliche Gestaltungskraft. Meister der neuen Kunst war Gerhart Hauptmann.

Mit unerbittlichem Ernst griff dieser Künstler ins Menschenleben und schuf, ohne Scheu vor Härten, wie sie noch so mancher Übergangs-

dichter, der realistisch zu schaffen glaubte, empfunden hatte, Menschen von unvergleichlicher Lebendigkeit. Plastisch und organisch gestaltete Menschen sind schon die dramatis personae in „Vor Sonnenaufgang“: der nach Besitz und rohem Genuß gierige Hoffmann, der seinen skrupellosen Materialismus vor Loth hinter heuchlerischen Phrasen versteckt und alle humanen, idealistischen Bestrebungen, die nichts einbringen, im Grunde für verrückt hält, der pedantisch gewissenhafte Prinzipienreiter Loth, dieser uneigennützige Sozialist, der vertierte Trunkenbold Krause, der seinen plötzlich gewonnenen Reichtum ebensowenig anzuwenden wußte wie seine rohe Frau, deren Gemeinheit und robuste Triebe durch ihr Bemühen, gebildet zu erscheinen, nur noch greller hervortreten, usw.

Die Glieder der Familie Scholz im „Friedensfest“ sind sämtlich nervös, von kleinsten Reizen abhängig in ihren Launen und Stimmungen. Bei aller aus dieser Nervosität und aus ererbten unseligen Anlagen entspringenden gegenseitigen Gehässigkeit regen sich in ihnen gute Keime und sittliches Wollen, so in der Bedenklichkeit Wilhelms, ob er Ida an sich ketten dürfe, in Roberts Sorge und Hochachtung für den ohnmächtigen Bruder, der eben von seinem Vater Verzeihung erhalten hat für sein einstiges Vergehen. Aber mächtiger als aller gute Wille sind die verhängnisvollen Eigenschaften der einzelnen. Der alte vom Verfolgungswahn geplagte Doktor Scholz hat trotz seiner Bildung und Welterfahrung nicht dem Schicksal entgehen können, das ihm seine feindseligen Triebe und die zerrütteten häuslichen Verhältnisse schufen. Er und seine Frau passen nicht zueinander. Sie ist ein verkümmertes Wesen, das ständig mit sich selber zu tun hat und daher unentschlossen und unsachlich ist, das leicht verletzt wird, das blind seinen Trieben folgt und in seiner Naivität die eigene Schuld an der Zerrüttung der Familienverhältnisse nicht einsehen kann, das gute Ratschläge gibt und ihnen selbst unbewußt zuwider handelt. Die Kinder sind durch verkehrte Erziehung und den Sumpf des Familienlebens schwer geschädigt worden. Wilhelm ist erblich mit Verfolgungswahn belastet. Er ist sich dessen bewußt und fürchtet wie ein Verzweifelter die in ihm wirkenden Triebe, denen gegenüber er sich ohnmächtig glaubt: „Unverbesserlich. Ja, siehst du [Ida]! das eben . . . ich fürchte ja nichts so sehr, als daß ich . . . als daß alle deine Mühen um mich vergebens sein könnten. Ich bin so entsetzlich wandelbar! (Auf die Stirn deutend:) Da hinter ist kein Stillstand! Schicksale in Sekunden! Mich selbst fürcht ich. Vor sich selbst auf der Flucht sein: kannst du dir davon einen Begriff machen? Siehst du, und so fliehe ich — mein Leben lang.“ Seine Liebe, sein Idealismus und zeitweise auftauchender Optimismus befreien den Unseligen dann wieder von seinen selbstquälerischen Gedanken, schaffen ihm, für den Ibsens Wort gilt: „Leben heißt — dunkler Gewalten Spuk bekämpfen in sich“, Mut zu neuem Kampfe. Aber schwerlich vermag er die tief in seinem Wesen

wurzelnden schlimmen Eigenschaften je ganz zu überwinden, mögen sie auch gemildert werden durch den heilsamen Einfluß einer so aufopferungsfähigen Frau wie es Ida Buchner ist. Unverbesserlich wie er und seine Eltern erscheinen auch seine Geschwister Robert und Auguste. Robert, ein Trinker wie sein Vater, ist resigniert und ganz ideallos geworden durch die Verhältnisse. Sie haben ihn verhärtet, gleichmütig und zynisch gemacht. Sein scharfer Verstand durchschaut klar die Notwendigkeit des Familienzustandes, seine eigenen und seiner Angehörigen Fehler und sieht die Unmöglichkeit ein, an alledem etwas zu ändern.

Mit gleicher Kunst und Treue wie die geschilderten Personen, mit gleichem Feingefühl für das organische Zusammengehen der einzelnen Charaktereigenschaften sind Auguste Scholz, der Diener Friebe, Ida Buchner und ihre Mutter gestaltet.

Wie im „Friedensfest" ist in der „Familie Selicke" die Unveränderlichkeit der Gestalten wesentlich für ihr hartes Geschick. Der alte Selicke ist im Grunde ein guter Kerl. Er schätzt den Alkohol als Sorgenbrecher. Seine Frau, glaubt er, habe ihn erst in die Schenke getrieben und zum Trinker gemacht, während *sie* ihm die Schuld an den trüben Verhältnissen zuschiebt. Nun geht er seine Wege für sich. Daheim mißhandelt er, ohne es schlimm zu meinen, seine Angehörigen, um dann wieder zärtlich mit ihnen zu sein. Er und seine Frau haben kein Verständnis füreinander. Sie ist eine Verwandte der Frau Scholz, eine im Kern gute Frau, die aber nervös immer nur auf ihr liebes Ich eingestellt ist, sich launisch, empfindlich und eigensinnig zeigt, keine Energie und keine Einsicht hat, verkümmert und weinerlich geworden ist durch die ärmlichen Verhältnisse, die unfähig ist, ihren Groll gegen den die Nächte draußen verbringenden Mann zu unterdrücken. Ihre Tochter Toni ist durch die von Jugend auf ertragene Bitterkeit des Milieus eine still duldende, ernste Natur geworden, die eine hohe Einsicht gewonnen und sich die Aufgabe gestellt hat, den Ihren beizustehen, allen Mißhandlungen zum Trotz, mit Verzicht sogar auf die Erfüllung sehnsüchtiger Wünsche.

Ihr Geliebter Wendt ist Theologe ohne Überzeugung, durch die Großstadt und die Wissenschaft liberal und pessimistisch geworden, ohne inneres Interesse für seinen Beruf, voll selbstsüchtiger Sehnsucht nach einem idyllischen Leben fern dem nervösen Getriebe Berlins. Er äußert einmal: „Die Menschen sind nicht mehr das, wofür ich sie hielt! Sie sind selbstsüchtig! Brutal selbstsüchtig! Sie sind nichts weiter als Tiere, raffinierte Bestien, wandelnde Triebe, die gegeneinander kämpfen, sich blindlings zur Geltung bringen bis zur gegenseitigen Vernichtung! Alle die schönen Ideen, die sie sich zurecht geträumt haben, von Gott, Liebe und . . eh! das ist ja alles Blödsinn! Blödsinn! Man . . man tappt nur so hin. Man ist die reine Maschine! Man . . . eh! es ist ja alles lächerlich!"

Ein Mensch, den die Umstände haben scheitern lassen, eine „verfehlte Existenz" wie Conrads Sonnenfleckenwenzel, von ganz anderem

Charakter freilich, ist der alte Kopelke. Er erzählt: „Ick wah immer der Erste in de Schule! Wat meen'n Se woll?! . . Abber de Umstände, wissen Se! de Umstände! Et half nischt! Vater ließ mir Schuster weer'n! . . . Freilich, mit die Schusterei is det nu ooch nischt mehr heitzudage! Die ollen Fabriken, wissen Se! Die ollen Fabriken rujenieren den kleenen Mann! . . . Sehn Se! So bin ick eejentlich, wat man so 'ne verfehlte Existenz nennt!"

Die Verhältnisse daheim und die Einflüsse der Welt draußen haben in den naturalistischen Dramen und schon in manchen Übergangsstücken die Kinder oft ihren Eltern völlig entfremdet, da beiden das Verständnis füreinander fehlt. Rebellisch ist schon Margarete Roller in Bulthaupts „Arbeitern" gegen ihre Eltern; Richard Kuhn in Halbes „Emporkömmling" negiert die Anschauung, das Kind müsse seinen Erzeugern unbedingt gehorchen; Adah in „Seiner Tochter", Helene in „Vor Sonnenaufgang", die Geschwister Scholz, Wendt usw. stehen nächsten Angehörigen innerlich mehr oder weniger fremd oder gar feindlich gegenüber.

Stark unter dem Einflusse des Milieus stehen auch die Menschen in Halbes „Freier Liebe". Daher fühlen sie sich oft bedrückt. Sie denken pessimistisch und skeptisch über ihre Zukunft: „Binder (seufzend). Ach, was hilft das alles! Man kommt ja doch zu nichts. Is ja zu spät . . Ja, wenn ich früher angefangen hätte! Die schönste Zeit meines Lebens verbummelt! Schmählich vergeudet . . Ja, ja, das sind die Konsequenzen eines verbummelten Lebens." Von Trieben werden diese Gestalten regiert. Die alten moralischen Grundsätze von Gut und Böse respektieren sie nicht mehr. In einem Gespräch zwischen Winter und seiner Mutter heißt es: „Frau Winter (plötzlich). Weißt du, Ernst, die heut'ge Jugend hat so 'ne ganz and're Moral.

Winter (achselzuckend). Ja . .

Frau Winter. Ich war doch auch mal jung. Aber zu meiner Zeit war das ganz anders. Gewiß ist man mal jung. (Traurig.) Aber, weißt du, Ernst, ihr habt so gar keine Moral.

Winter (achselzuckend). Jedenfalls 'ne andere.

Frau Winter. Nein, nein, das ist das Furchtbare . ."

Ganz anders zerfasert sind die seelischen Vorgänge als bei den Übergangsdichtern, viel feiner reagieren hier die Menschen, empfänglich für kleinste Reize. In allmählicher Steigerung entwickelt sich meist der Affekt aus dem Zustande seelischer Gleichgültigkeit.

Am eingehendsten hat der Dichter den Charakter des Schriftstellers Winter entfaltet. Dieser reizsame Mensch ist stark abhängig von den leisesten Einflüssen des Milieus. Daher wechselt er rasch in seinen Stimmungen. Bald ist er lebensfreudig, sogar ausgelassen lustig, bald denkt er trüb pessimistisch, reflektiert skeptisch über seine Zukunft und weiß zu keinem bestimmten Entschluß zu kommen. Selbstquälerisch leidet er dann an sich selber, quält andere und empfindet doch wieder peinlich

den Gedanken, er müsse die mit ihm zusammenlebenden Menschen unglücklich machen; und das nagende Gefühl verfolgt ihn, unjugendlich zu sein trotz seiner Jugend, und weckt in ihm tiefe Sehnsucht nach Erneuerung seines Lebens. —

Manche jener Dramen, die das Schicksal nicht mehr einzelner Individuen, sondern größerer Massen vorführen, entstanden noch unter dem starken Einflusse der Epigonendynamik. Daher hat die seelische Struktur der Gestalten häufig noch traditionellen Charakter, vor allem in Lienhards „Weltrevolution" und in Bleibtreus „Dämon". Leidenschaften der überlebten Art schaffen sich bei Lienhard noch oft den ihnen gemäßen Ausdruck. So bei dem zum Größenwahn, zum Übermenschen neigenden Helden Sturmegg, einer von jenen Gestalten, die unter der Gesellschaft leiden, sich von ihr lossagen und den Kampf mit ihr aufnehmen, so auch bei dem Arbeiterführer Dubois. Dieser erklärt der Hochzeitsgesellschaft bei dem Fabrikanten Berndt: „Wir verfahren ritterlich und erklären Ihnen hiemit vor fünfzig aristokratischen Ohren den Krieg! Hier (wirft seinen Handschuh in die Menge). Sterben will ich, wenn wir diesen Kampf nicht als Sieger zu Ende führen im Kampfe mit Ihnen Allen! Da! Nehmen Sie auch den da! (Wirft auch den andern Handschuh hin.) . . ." Besonders realistisch erfaßt sind, wie schon in Bulthaupts „Arbeitern", oder in Dramen von Bleibtreu, die Typen der Gesellschaftsmenschen, deren Gestaltung keine so mächtige, konventionell idealistische Tradition, wie sie für heldenhafte Jünglinge oder liebende Jungfrauen bestand, hemmte.

Wie in „Weltrevolution" erfordern im „Dämon" außergewöhnliche Schwierigkeiten die starke Hand eines besonders hervorragenden Menschen. Und so erscheint Cäsar Borgia, der den Dämon der ganzen Zeit verkörpern soll, als Übermensch. Ein gewaltiger Wille treibt ihn. Ein Tatmensch, verfolgt er skrupellos sein Ziel, Italien der Einheit näher zu führen. Er spricht zu Maria: „Mahnt der Dämon den Gesalbten des Herrn, den Dichter und Propheten, zur Tugend? Nein, zur Größe, zur Selbsterfüllung." Gleichmütig, ja gemütlich sieht dieser Mensch mit den Nerven von Stahl seinen Tod nahen, wie andere Helden von Bleibtreu zuweilen ein unglaubwürdiger Bramarbas.

Das Ziel der Massendramen mußte sein, die Einzelpersonen vor dem Kollektivhelden und seinen Trieben immer mehr verschwinden zu lassen. In „Weltrevolution" ging Lienhard darin weiter als Bleibtreu im „Dämon". Noch deutlicher tritt die Masse in „Weltgericht" und in Helds „Fest auf der Bastille" in den Vordergrund. So weit sie nicht selber mitspielt, sind, wenigstens in „Weltgericht", die einzelnen sich von ihr abhebenden Gestalten Verkörperungen ihrer zuweilen bestialisch rohen Triebe.

Bleibtreus Danton in „Weltgericht" ist ein brutaler Gewaltmensch mit starken Nerven, eiserner Stimme und eiserner Stirn. Der posierende Prahler, der sinnliche Ausschweifungen sucht, will Europas Staatsmann

werden. Schließlich angeekelt vom ewigen Würgen und Morden wird er — man sieht überrascht die plötzliche Umwandlung — schwach und geht darum unter. Neben ihm stehen der wahnsinnige, blutdürstige Marat, der Ordnung, Maß und Tugend verehrende Robespierre, ein nervöser, eitler Mensch mit gelber Haut und mageren Lenden, ein philosophischer Raubmörder, dessen Tugendgerede sich aus Impotenz erklärt, den seine Schwäche hindert, die Diktatur an sich zu reißen, ferner der herzlose St. Just, ein jugendlicher Greis, der Systematiker des Schreckens u. a.

Instinkte und Triebe regieren die Gestalten in diesem Drama mehr als in anderen des Dichters. Vor allem sind es niedere Instinkte, Hunger, sinnliche Gier, grausamer Egoismus, Blutdurst und Roheit. Häufig wird das physiologische und pathologische Element betont. Als der Anarchist Marat, der an Größen- und Verfolgungswahn leidet, 300 000 neue Opfer vom Volke fordert, da tritt dem Wahnwitzigen der Schaum vor den Mund, und er fällt in die Arme eines neben ihm Stehenden. Später setzt er dem Girondisten Condorcet auseinander: „Vor meinem Essay „Über den Menschen" war die Wechselwirkung des Physischen und Geistigen unverständlich. Descartes, Helvetius, Voltaire und ähnliche nicht unbegabte Köpfe, meine Vorläufer, zeigten sich als Ignoranten über diesen wichtigen Punkt. Ja, mein guter Condorcet, das Physische erklärt sich aus dem Geistigen und das Geistige — (er fällt wieder Legendre in die Arme unter konvulsivischen Zuckungen).

Condorcet (ruhig ergänzend). Erklärt sich aus dem Physischen. Wir haben das Beispiel vor Augen."

Ärgere Roheiten und Brutalitäten noch, als sie „Weltgericht" enthält, finden sich im „Fest auf der Bastille". Eine wildere, alle Besonnenheit einzelner erstickende Gewalt eignet den durch die gegenseitige Suggestion der Individuen gesteigerten Masseninstinkten gegenüber den Trieben des Einzelindividuums in Bleibtreus und Helds Revolutionsdramen wie in Hauptmanns „Webern". Immer wieder kommt in Helds Schauspiel die Bestie im Menschen zum Vorschein. Ein Arbeiter und sein Sohn sind nahrungsuchend in die Bastille geschlichen: „Vater .... Ah! da! da! (Er zeigt auf den Brotkorb. Beide rennen nach dem offenen Fenster hin. Der Vater stößt den Jungen zurück.) Mich erst. (Er langt ein Brot heraus. Der Sohn will es ihm aus der Hand reißen, er stößt ihn zu Boden, fängt dann an, gierig die harte Kruste des Brotes zu beißen. Der Sohn hat gleichfalls ein Brot herausgeholt und frißt auch wie ein wildes Tier.

Pause, während sie, über den Broten wie über einer Beute am Boden hingeworfen, krampfhaft kauen. Sie sehen sich zwischendurch neidisch und argwöhnisch an.)

Sohn. Dein's ist größer. Ich sag's der Mutter.

Vater (hebt sein Brot, wie einen Stock, und schlägt ihn damit übers Gesicht. Sie kauen dann weiter)."

Die Ohnmacht des Willens vor dem sinnlichen Triebe fühlt Camille, als er der Gouverneurin im Badezimmer gegenübersteht. Herauskommend stürzt er sich auf eine Bank und („umklammert den Baumstamm mit beiden Armen, zuerst ohne zu sprechen, dann röchelnd:) Luft! Ich muß etwas fassen und drücken! (Pause.) Wär's möglich?! Wir, mit all' unserem freien Willen, mit unsern sämtlichen hohen Idealen — sind wir nichts anderes wie Bestien, denen die Brunst höchstes Gesetz ist? Ich komme hin, ein Kind, das seinen Vater sucht — und ich wälze mich zu Füßen einer Circe! Pfui! Pfui! — Aber sie war zu berauschend und königlich schön, als sie leise atmend auf dem Divan hingestreckt lag. Ich meinte einen lauen Rauch von ihrer heißen Haut aufsteigen zu seh'n, regenbogenfarbig, wie das schillernde Muschelblatt der Perle — (springt wieder auf). Ei, hab' ich denn nie ein entkleidetes Weib geseh'n? Bin ich ein Schulknabe?! Kein so unsäglich verlockendes! Und kein so empörend unnahbares! In meine Arme muß ich sie bekommen, sie zu demütigen, sie zu vernichten!" Wie Neros ungezügelte Instinkte in Brands Drama, so will bei Held der entfesselte Massentrieb zerstören, das Chaos herbeiführen. In tierischer Roheit schießt der Pöbel auf die eigenen Genossen. „Elie . . . . . Sie wissen offenbar nicht, daß wir es sind, die sie hier oben [auf der Plattform des Turms der Comté] seh'n.

Hulin. Ein Teil von ihnen weiß es recht wohl — und schießt doch. Bestien, Furien sind darunter. Während des Kampfs da haben sie sich schlotternd an den Wänden vorbeigedrückt. Nun wollen sie ihren billigen Teil am Triumph haben — durch Mord und Greuel und Zertrümmerung. Im Hotel des Gouverneurs haben sie kein Fensterkreuz ganz gelassen. Wären wir diese Briganten los!"

Zu maßloser Grausamkeit hat sich der Haß der Arbeiter gesteigert. Brotteig wollen sie und andere Gleichgesinnte aus dem Volke ihre Gegner zu essen nötigen, damit ihnen von der aufgehenden Hefe die Leiber platzen.

Eine große Rolle spielt das pathologische Moment. Frau Thuriot wird von einem Unterleibsleiden gequält, René, ihr Gatte, ist lungenkrank. Husten und Heiserkeit, Stiche in der Brust plagen ihn, ein Blutsturz in der Nacht schwächt ihn. Andere Gefangene der Bastille sind irrsinnig geworden.

Unselige Anlagen haben sich auf des Gouverneurs Sohn Paul vererbt, dessen Charakter obendrein durch eine gemütlose Erziehung geschädigt worden ist. Paul ist ein greisenhafter, dekadenter Lebemann, der mit Kurtisanen und Kammermädchen verkehrt, ein Alkoholist und Schuldenmacher. Seine verschwenderische und verwöhnte, für die Not der Armen gänzlich verständnislose Stiefmutter Lélia sucht, unbekümmert um sittliche Gebote wie Heilighaltung der Ehe, Camille Thuriot zu umgarnen, glaubt sie doch ihrem Gatten, um den sie weniger besorgt ist als um ihr Hündchen, immer nur „ein schmuckes Tier im Betthimmel" gewesen zu sein.

Mit gleich rücksichtslosem Naturalismus sind die übrigen Glieder der aristokratischen Gesellschaft geschildert.

Bahr hat in der „Großen Sünde" Heyden noch als Helden gezeichnet, als einen besonders tätigen, ernsten, seiner Aufgabe mit innerer Überzeugung hingegebenen Menschen. Heydens Willenskraft wird durch das breit geschilderte Milieu nicht geschädigt, weil er von dem wahren Charakter seiner Umgebung gar nichts ahnt, weil er naiv, ohne Augen für den Mangel an Überzeugung, für die selbstsüchtigen Interessen der anderen, seinen Weg geht, bis ihm plötzlich die Wahrheit mit erschreckender Deutlichkeit klar wird, als die Verhältnisse wirklichen Ernst auch von den andern fordern.

Nicht überall tritt dieser Held stark hervor. In den drei ersten Akten, namentlich im zweiten, und auch im fünften wird er durch die Milieuschilderung zurückgedrängt. Die Umgebung Heydens setzt sich aus einer Fülle realistisch erfaßter Personen zusammen. Da ist der reizsame Walters, ein Lebemann ohne jede sittliche Dominante, illusionslos und blasiert, gelangweilt, wenn er nicht geschlechtlichen Ausschweifungen hingegeben ist, voll Gier nach starker Erregung, wie ihm denn die Politik nur Sport ist. Ein Skeptiker und Ironiker wie Walters, sittlich freilich nicht so zerfressen, ist der Baron Schwind, der mit überlegener Erfahrung, gutem Herzen und spöttischer Zunge als abseits stehender Zuschauer das schwächliche und verlogene Parteileben betrachtet. Eine Menge anderer moderner Gestalten ließe sich noch nennen.

Besonders feine psychologische Schilderungen gibt Bahr im vierten Akt, wo es nicht wie in den anderen galt, große Massen in ihrem Gewirr und ihren gröberen Beziehungen zueinander zu charakterisieren, wo vielmehr Elsa und der aus dem Gefängnis heimgekehrte Heyden allein sind, so daß der volle Verlauf ihres Seelenlebens während des Aktes in all seinen aufeinander folgenden kurzen Momenten und in feinster Abschattierung dargestellt werden konnte.

Nicht immer wirken Bahrs Menschen glaubhaft. Der Dichter vermag sie oft nicht mit dem objektiven, liebevollen Ernst eines Gerhart Hauptmann zu erfassen. Er verleiht ihnen entweder zu viel von seiner eigenen geistreichen Art, darin Sudermann ähnlich, oder er übertreibt, wiederum wie der Verfasser der „Ehre", so daß seine Gestalten häufig zu Karikaturen verzerrt werden und nebenbei arge Geschmacklosigkeiten unterlaufen.

Die Webermasse und ihre Gegenpartei in Hauptmanns Drama weist eine Fülle naturalistisch charakterisierter Individualitäten auf. Bei den Webern stehen über den Eigenheiten dieser Individualitäten die allgemeinen, die einzelnen Gestalten zu einem besonderen Massenindividuum zusammenschließenden Züge, die physische Schwäche, der Hungertrieb, das Jammern und unzufriedene Murren der meisten, die kriechende Demut vieler, der dreiste Mut einzelner.

III.

Aufbau.

Bildet sich ein wesentlicher Bestandteil des dramatischen Organismus um, so wandeln sich andere mit ihm. Wie dieser Satz für die Gestalten galt, so gilt er für den Aufbau des Dramas. War die Dynamik von höchster Bedeutung für die Charaktere, so sind diese und ist durch sie und mit ihnen wiederum die Dynamik ausschlaggebend für das Gefüge der Fabel, die, wie schon die Brüder Hart und andere vor ihnen gefordert haben, notwendig aus den Charakteren erwachsen soll.

Der wichtigste Schicksalsfaktor im Epigonendrama war die Leidenschaft. Sie ward im naturalistischen Drama ersetzt durch den Trieb, neben den als neuer dynamischer Wert zunächst die Gesellschaft, später das engere Milieu trat. Leidenschaft, Trieb und Milieu sind die den Charakter des Aufbaues entscheidend bestimmenden Kräfte.

Wo stürmische, ursprüngliche oder durch sittliche Ideen angefachte Leidenschaften herrschen, da pflegt ein rascher Wechsel von Vorgängen und damit eine an äußeren Geschehnissen reiche Handlung sich einzustellen. Die von der Tradition abhängigen Dramatiker pflegten nun diese starke Handlung wohl anzuordnen und durch Steigerungen und Kontraste theaterwirksam zu machen. So gaben sie die Exposition meist vollständig in den ersten Szenen, verlegten beim fünfaktigen Drama den Höhepunkt möglichst in den dritten Akt, wie es ein „Kompositionsgesetz" verlangte.

Die Stücke des Dramaturgen Bulthaupt haben sämtlich, dem Charakter ihrer Dynamik entsprechend, eine starke Handlung, vor allem „Gerold Wendel" und die „Neue Welt". Der Dichter beschränkt sich nicht auf Ereignisse in engem Rahmen, etwa im Familienkreise. Im kleinen Bezirk der Einzelgeschicke will er ein allgemeineres, ein Weltgeschick sich abspiegeln lassen. Überall sind die Privatinteressen der Personen mit Angelegenheiten von allgemeiner Bedeutung verquickt. Dadurch komplizieren sich Handlung und Aufbau dieser Dramen.

„Gerold Wendel", „Eine neue Welt" und „Der verlorene Sohn" sind in gewissem Sinne Enthüllungsdramen. Nur beschränkt sich die

Handlung nicht auf die Enthüllung. Das wäre dem Dichter, der für sie noch keinen Ersatz in Milieu und detaillierter Charakterschilderung kennt, zu kärglich.

Überall hat Bulthaupt die Fabel klug aufgebaut, die vorhandenen Kontraste wirksam ausgenutzt, die Steigerungen für die einzelnen Szenen und Akte wie für das ganze Drama berechnet. Um die Fülle der äußeren Geschehnisse unterzubringen, teilt er gelegentlich den Akt, so daß er zwei Schauplätze gewinnt. In der Motivierung hat er sich nicht gescheut, zur Förderung der Handlung auch den Zufall zu verwenden.

Eine Übersicht über die Handlung der „Neuen Welt" möge das Gesagte illustrieren:

Erster Akt: Das Verlobungsfest des Adone und der Maria, die immer noch den totgeglaubten Ludwig Behaim liebt, wird gefeiert. Adone muß — theatralischer Effekt! — auf Bitten der Maria Behaims Ende erzählen, an dem der Erzähler sich selber insgeheim schuldig fühlt. Maria hegt dunklen Verdacht gegen ihn. Ludwig aber ist nicht tot. Gerade jetzt heimgekehrt, sucht er um Mitternacht die Geliebte auf.

Zweiter Akt: Adone und der vermeintlich von ihm ermordete Behaim treten sich gegenüber. Wie im zweiten Akt des „Gerold Wendel" die Enthüllung der nahen Verwandtschaft zwischen dem Helden und dem Grafen Balder, seinem Bruder, so erfolgt jetzt hier die völlige Aufdeckung des von Adone an Behaim begangenen Mordversuches. Der edle Heimgekehrte sucht seinen Gegner zu zwingen, auf die Statthalterschaft von Hispaniola — als Inquisitor würde Adone den Schrecken unter die friedlichen Eingeborenen der Insel tragen — und auf Maria zu verzichten. Von seiner Gewissensangst getrieben, ist Adone zu jenem bereit, nimmermehr aber zum Verzicht auf die Geliebte. Die Königin, die allein das Verlöbnis zwischen ihm und Maria lösen kann, soll angerufen werden. Dem Gönner Adones und Feinde Ludwigs, Marias Großvater Galvez, schaffen die Aufregung über die neuen Ereignisse und Behaims Heftigkeit den Tod. Damit erreicht der wohlgesteigerte Akt seinen wirksamen Abschluß.

Dritter Akt: Von dem schwachen Ketzer Neri haben die Gegner Behaims ein Kreuz gewonnen, das die Anhänger Savonarolas zu tragen pflegen. Dies Kreuz spielen sie der Maria zu, damit sie, im Glauben an seine Schützerkraft, den Geliebten veranlasse, es geheim auf der Brust zu tragen. Es soll benutzt werden, Behaim als Ketzer zu verderben. In öffentlicher Versammlung wird Adone von der Behaim wohlgesinnten Königin Isabella seines Statthalterpostens entsetzt und Maria ihm abgesprochen trotz des Beistandes, den die Kirche ihm gewährt. Nun aber wird Behaim der Ketzerei angeklagt. Das Kreuz, das Maria ihm gegeben hat, zeugt gegen ihn. Den erst Leugnenden mahnt es, frei als Bekenner seiner kirchenfeindlichen reformatorischen Gedanken aufzutreten. Er wird als Ketzer gefangen genommen, um verbrannt zu werden.

Damit hat die auch in diesem Akte wohlgruppierte und sorglich gesteigerte Handlung ihren Höhepunkt erklommen.

Vierter Akt: Marias Liebe ist stärker als ihr Glaube an die katholische Kirche, die den Geliebten als Ketzer verurteilen will. Durch Neri bestärkt, sucht sie Ludwig zu retten. Sie schwört dem einflußreichen Adone, die Seine zu werden gegen die Freilassung Behaims. Dieser wird frei und nimmt Abschied von Maria, die, durch ihren Schwur gebunden, auf ihn verzichten muß. Vor der Liebesgier des verhaßten Adone rettet sie sich durch Gift.

Fünfter Akt: Behaim scheidet nach einer Unterredung mit dem strenggläubigen Columbus aus dem finsteren Spanien und geht nach Deutschland. Der um die Geliebte betrogene Adone möchte den Flüchtling zurückbringen. Er kann ihn nicht mehr festhalten. Verzweifelt stürzt er sich ins Meer.

Die Dichter der Leidenschaftsdramen begnügten sich selten mit nur einem Konflikt in einem Drama. So wenig wie Bulthaupt tut es Heinrich Hart. Er hat in „Sedan" mit dem Schicksal Napoleons das der Familie Sutro verwoben und dadurch die Handlung stark bereichert.

Als eine Ausnahme hält sich Walloth in seinen drei Dramen streng an das gestellte Thema. Alles, was die Entwicklung nicht fördert, läßt er beiseite und gewinnt so eine straffe Konzentration und Einheitlichkeit, eine energische und klare Zweistimmigkeit (Gegenspiel). Er flicht keine Episoden ein. Seine ganze Aufmerksamkeit richtet sich auf die psychologische Verwicklung und Lösung seiner Konflikte. Und diese wirken auch überzeugender als etwa bei Bulthaupt oder Hart.

Besonders reich an aufregenden Vorgängen und Konflikten, ohne zielbewußt durchgeführten und darum auch nicht immer auf einen einzigen Helden konzentrierten organischen Zusammenschluß sind „Der Mennonit", „Die Karolinger", „Harold", „Väter und Söhne", „Das neue Gebot" und „Der Fürst von Verona" von Wildenbruch. Die Exposition zur Orientierung des Zuschauers gibt der Dichter möglichst in den ersten Szenen. Die Motivierung ist meist lückenhaft oder ohne Zwang, die oft von Akt zu Akt neu einsetzenden Konflikte sind häufig konstruiert, der Fortgang der Handlungen ist auf Zufälligkeiten und falsche Voraussetzungen, Mißverständnisse namentlich und voreilige Versprechungen basiert, die Motive werden nicht immer konsequent durchgeführt. Willkürlich wird mit Raum und Zeit umgesprungen. Fontane verglich diese Dramatik mit einem Kurierzug, der auf schief gestellten Weichen ins Verderben rast. Kräftig aber sind die Theaterwirkungen, die lärmende Rhetorik, die Kontraste, die Steigerungen und packenden Aktschlüsse dieser Handlungsdramen.

Als einen Theatraliker wie Wildenbruch, als einen raffinierten Techniker, der durch Mache seinen Mangel an echter dramatischer Kraft zu ersetzen suchte, lernten wir Richard Voß kennen. Unfähig, selbständig

neue dynamische Werte zu schaffen, schaltete er willkürlich mit den alten zur Erzielung von Theatereffekten. In den Künsten der Steigerung und Spannung, der Berechnung und Verschärfung der Kontraste, der wirkungsvollen Aktschlüsse überbietet er alle deutschen Dramatiker des Jahrzehntes. Welche Kontrastwirkungen hat er in der „Patrizierin" geschaffen! Z. B. wenn Metella, die Mörderin der von Spartakus geliebten Hero, sich eben in heißer Liebesleidenschaft mit dem Sklavenführer gefunden hat und nun die Leiche der Ermordeten herbeigetragen wird und ihr Glück zu nichte macht. Gern weckt Voß gleich zu Anfang eines Aktes die Spannung, um dann die Lösung möglichst lange hinauszuzögern, auch durch Szenen, die für die Handlung gleichgültig sind und wegfallen könnten. In der Handlung häuft er gern die Vorgänge, schließt sie aber geschickter zu einem Ganzen zusammen als etwa Wildenbruch oder Bleibtreu. Daß die Motivierung auf schwachen Füßen einhergeht, ist nach alledem nicht verwunderlich.

Die Dramen, in welchen sittliche Ideen neben den Leidenschaften die Geschehnisse regieren, sind durch jene im Sinne eines festeren Gefüges, einer besseren Ordnung des Aufbaues günstig beeinflußt worden. Das gilt von den Dramen Bulthaupts, Wallothys und anderer. Wo die ethischen Ideen, wie Wildenbruchs Vaterlandsgedanke, eine untergeordnete Rolle spielen, oder durch andere Motive beiseite gedrängt werden wie häufig bei Bleibtreu, da wird der Aufbau leicht ungeordnet und wirr. Völliges Durcheinander aber herrscht da, wo ein Endziel des Dramas entweder gar nicht vorhanden oder ganz schwach betont ist, wo die Leidenschaften zügellos sich austoben. Das ist der Fall in Liliencrons Dramen. Ein Problem, das konsequent entwickelt wird, eine straffe Motivierung ist hier nicht zu finden. Die hin und her springende Handlung architektonisch klar aufzubauen, zu spannen, zu steigern, darum ist Liliencron nicht bemüht.

So reiht sich im „Knut" einfach Geschehnis an Geschehnis. Die Vorgänge werden hier wenigstens noch zusammengehalten durch die Person des Helden, auf den sich alle beziehen. Fast ganz ins Planlose verbreitert sich dagegen der lockere Aufbau in den „Rantzow und Pogwisch". Die Aufzählung der Vorgänge möge es beweisen.

Erster Akt: Ein neuer Herr über Schleswig-Holstein muß gewählt werden. Henning Pogwisch will Otto von Pinneberg, sein Freund Schack Rantzow König Christian I. von Dänemark zum Herrn. Entzweit gehen die Parteien auseinander. Der neunzigjährige Erich Krummendieck, den die Ritter einst verstoßen haben, stirbt — eine Episodenfigur — am Wege. Geert von Oldenburg, der Bruder des Königs von Dänemark, offenbart seine Absichten auf die erledigte Herrschaft. Heyno, der Anführer der aufständischen leibeigenen Bauern, tritt in seine Dienste.

Zweiter Akt: Die sich liebenden Wolfgang Pogwisch, Hennings Sohn, und Heilwig Rantzow, Schacks Tochter, sehen sich wieder. Rantzows Gattin Oligarda erfährt von den gefahrdrohenden Vorgängen bei der

Wahl. Wulff Wohnsfleth ist eifersüchtig auf Wolfgang. Heilwig bestimmt Wulff, auf ihres Vaters Seite zu treten und sich damit für Christian von Dänemark zu entscheiden. Der zur Anbahnung einer Verständigung Schack aufsuchende Henning Pogwisch wird von dem Freunde gefangen genommen.

Dritter Akt: Rantzows Burg ist bei der Belagerung durch die Partei der Pogwisch in Brand gesteckt worden. Geert nimmt Wulffs Schwester Caja gefangen. Sie soll ihm als Geisel dienen. Die von ihm aufgegriffenen und an Bäume gebundenen holsteinischen Edelleute Josias Qualen und Cajus Thienen werden von Detlev Buchwaldt befreit. Wulff Wohnsfleth, den seine Heftigkeit in Kiel beinahe zum Totschläger gemacht hätte, will die Schwester aus der Gewalt Geerts befreien. Henning Pogwisch, welchen der aus seiner zerstörten Burg fliehende Rantzow noch gefangen hält, wird durch seinen Sohn Wolfgang aus der Hand der Feinde errettet. Als Wolfgang im Kampfe mit Schack Rantzow zusammengerät, da trennt Heilwig den Geliebten und den Vater. Schack wird gefangen genommen. Eine Aussöhnung der Parteien kommt nicht zustande.

Vierter Akt: Otto von Pinneberg hat die Herrschaft, die Henning ihm verschaffen wollte, zurückgewiesen. Der Kampf zwischen den feindlichen Parteien wird dennoch fortgesetzt. Zur Befreiung der Schwester Wulffs durch den Bruder ist es nicht gekommen, da sie bei Geert bleiben wollte. Dieser hat sich mit den Pogwisch verbündet. Es wird von neuem zwischen diesen und den Anhängern des nach drei Tagen wieder befreiten Schack Rantzow gekämpft. Detlev Buchwaldt wird von Wulff verwundet, nimmt ihm aber die Wunde nicht übel. Wulffs Schwester sucht den geliebten Geert vergebens vom Kampfe zurückzuhalten. Wulff Wohnsfleth ist nahe daran, den von ihm überwundenen Wolfgang zu töten, läßt ihn dann aber um Heilwigs willen am Leben. Im Kampfe mit Geert wird er selber von Heyno hinterrücks erstochen. Schließlich kommt es zum Frieden zwischen Schack und seinen Gegnern. Der von einem Pfeil verwundete Henning söhnt sich vor seinem Tode mit Schack Rantzow aus.

Fünfter Akt: Der König von Dänemark hat die Absicht, den ihm noch widerstrebenden Wolfgang Pogwisch durch Heilwig zur Aussöhnung mit Schack zu bestimmen. Als neuer Herr schwört er, daß Schleswig-Holstein ewig ungeteilt bleiben soll. Geert, gegen den noch zu kämpfen ist, erscheint und wird von seinem Bruder gefangen genommen. Zum Schluß wird Wolfgang durch die Geliebte mit Schack Rantzow, dem er die einstige Gefangennahme seines Vaters nicht verzeihen wollte, ausgesöhnt.

Im „Trifels und Palermo“ ist die freilich ebenfalls noch sehr sprunghafte Handlung wieder etwas geschlossener. Das Stück hat wie „Knut der Herr“ seinen Konzentrationspunkt im Haupthelden, nämlich in Kaiser

Heinrich VI. Durch eine Menge Episoden völlig verwirrt wie „Die Rantzow und Pogwisch“ ist der planlose Aufbau der „Merowinger“.

Je mehr die Handlung sich häuft, je weniger nur ein Konflikt, nur eine Idee die Fülle der Ereignisse sich unterzwingt, desto mehr zerfällt das dramatische Gefüge und nähert sich einer bloßen Aneinanderreihung gesonderter Szenen. Die vielen dem Hauptthema fremden Episoden bei Liliencron, der auch den Schauplatz innerhalb des Aktes zuweilen wandeln läßt, das häufige Wegsteuern Bleibtreus und Wildenbruchs vom Hauptkonflikt zeigt die Entwicklung auf diesem Wege. Einer Zusammensetzung aus bloßen Bildern, die sich nicht organisch in ein Hauptthema einordnen, von denen das voraufgehende nicht notwendig das folgende fordert, nähern sich auch „Die Quitzows“ und „Der Generalfeldoberst“ von Wildenbruch, in dessen früheren Dramen das dramatische Gefüge ja meist schon eine mehr oder weniger lockere Form hat. Weder in den „Quitzows“ noch im „Generalfeldobersten“ ist der wieder aus der Vaterlandsidee entwickelte Konflikt von vornherein klar aufgegriffen und in energischer Zweistimmigkeit fortgeführt. In beiden stört die breit ausgesponnene Liebesepisode, deren Szenen sich zwischen die des Hauptthemas eindrängen, die Einheit des Ganzen.

Im ersten Akt der „Quitzows“ werden zunächst die Stadtsoldaten und ihr Wachtmeister humoristisch vorgeführt, dann die am guten Wein sich erfreuenden Bürgermeister und Ratsmannen von Berlin und Oderberg, darauf Köhne Finke, der Schmiedegeselle mit dem ergötzlichen Mutterwitz. Er bringt die Nachricht von der Zerstörung Bötzows. Dann findet er seine Liebste Rieke Stroband wieder. Spiel und Tanz der Mädchen mit den jungen Edelleuten folgt. Darauf treten Strausberger Bürger auf, die aus ihrer von Dietrich Quitzow und den Pommern zerstörten Stadt geflüchtet sind. Ihre Not geht Dietrichs Bruder Konrad von Quitzow, einem der jungen Edelleute, sehr zu Herzen. Endlich entschließen sich die Berliner zu einem von Dietrich Quitzow vorgeschlagenen Bündnis mit ihm, zum Heile Brandenburgs, wie sie und Konrad von Quitzow hoffen.

Dies Bündnis ist ein erstes wichtigeres Moment der Handlung. Was voraufging, waren Bilder, die zur Exposition und zum guten Teil nicht einmal dazu dienten.

In der ersten Szene des zweiten Aktes zeigt Dietrich von Quitzow den beiden Pommernherzögen, mit denen er verbündet war, seine rohe Kraft und läßt sie samt ihren Truppen aus Strausberg, das er erst für sie erorbert hat, hinauswerfen. Zugleich rücken die Berliner ihm zur Hilfe in die Stadt ein. Barbara von Bug hetzt Dietrich, in dem durch seines Bruders Worte die Pflicht gegen Brandenburg und damit gegen das Vaterland wach geworden ist, wider die Krämer aus Berlin auf. Das Bündnis zwischen ihm und den Berlinern wird aber doch abgeschlossen.

In der zweiten Szene des zweiten Aktes empfängt die Stadt Berlin ihren Bundesgenossen. Der Tod des Jobst von Mähren, des Statthalters der Mark, wird gemeldet. Die Nachricht erweckt große Freude. Einem Abgesandten Friedrichs von Hohenzollern, der von Kaiser Siegismund mit dem erledigten Lande belehnt worden ist, verweigert Dietrich die Zusage, dem neuen Herrn bei seinem Erscheinen in Brandenburg zu huldigen. Ja, er schwört, es nicht zu tun. Als der Bürgermeister von Strausberg, Thomas Wins, den Berlinern rät, nicht den gleichen Schwur zu leisten, da läßt Dietrich ihn widerrechtlich als seinen Knecht gefangen nehmen. Feindselig trennen sich nun die Berliner und der gewalttätige Ritter.

Damit ist das Bündnis wieder aufgelöst. Die Absage Quitzows an Friedrich von Hohenzollern bleibt als Moment, das Folgen nach sich ziehen wird. Es ist ein neues Motiv, das seine Vorbereitung weder im ersten Akt noch in der ersten Szene des zweiten gefunden hat.

Die erste Szene des dritten Aktes schildert Dietrichs Unbarmherzigkeit gegen Frau und Tochter des im Burgverlies schmachtenden Thomas Wins. Ungerührt bleibt der schlimme Quitzow auch gegenüber den Bitten seines Bruders Konrad, Wins freizugeben. Seine egoistische Vaterlandsfeindschaft entfremdet Dietrich den jüngeren Bruder.

Der im zweiten Akt angesponnene Gegensatz zwischen Dietrich von Quitzow und dem neuen Herrn hat also vorläufig keine Fortführung erhalten. Nur eine Episode ist ausgemalt worden, ein Seitenschößling gepflegt worden, wo es doch gelten mußte, bei der Hauptsache zu bleiben.

Die zweite Szene zeigt Friedrich von Hohenzollern in Brandenburg. Er ist entschlossen zu Pflicht, Liebe und Treue gegen das Vaterland. Edelherzig nimmt er sich der Frau und Tochter des Thomas Wins an, die Konrad von Quitzow hergeleitet hat. Breit wird die Ankunft derer, die Friedrich huldigen wollen, geschildert. Unter ihnen erscheint auch der überflüssige Köhne Finke. Herren und Städte huldigen nun dem vom Kaiser ihnen gesetzten Herrn. Nur Dietrich von Quitzow verweigert die Huldigung und will auch den Thomas Wins nicht herausgeben. Er wird geächtet.

Episodisch ist wieder die erste Szene des vierten Aktes. Sie schildert die Sorge der Agnes Wins, der Tochter des Thomas, um den geliebten Konrad von Quitzow, der mit seinem Bruder auf Burg Friesack belagert werden soll. Rieke, Meister Strobands Tochter, bekommt ihren Köhne Finke, ehe dieser gegen Friesack mit ins Feld zieht. Man benutzt die Gelegenheit, einen guten Trunk zu tun.

Die zweite Szene bringt die Belagerung von Friesack. Die Burg wird sich vor Friedrichs Donnerbüchse nicht halten können. Da bietet Barbara von Bug dem Dietrich ein Bündnis mit den Slawen an, und er ist sogar zu dieser Schandtat gegen das Vaterland bereit. Sein Bruder Konrad spricht dagegen. Und als Thomas Wins, dieser Repräsentant

des geknechteten Brandenburg, herausgegeben werden soll an den Burggrafen von Nürnberg und Dietrich die Freilassung von neuem verweigert, da geraten die Brüder in Streit. Dietrich wird von Konrad getötet.

Nicht geschlossener ist der Aufbau im „Generalfeldoberst".

Wie den Dramen Wildenbruchs, so mangelt auch den Stücken von Martin Greif, wenn auch keineswegs in gleichem Maße, die scharfe, das Wesentliche entschieden vorrückende dramatische Zuspitzung der Gegensätze. Epische Szenen, wie die Schilderung der Schlacht bei Belgrad im „Prinz Eugen" hemmen einen raschen Verlauf des dramatischen Lebens. Der Wechsel des Schauplatzes inmitten eines Aktes kehrt in allen Dramen wieder. Im „Prinz Eugen" haben der erste und zweite Akt zwei Szenen, in „Heinrich dem Löwen" setzen sich der dritte, vierte und fünfte sogar aus je drei Szenen (Schauplätzen) zusammen.

Ohne jede Rücksicht auf die Bühne hat Flaischlen sein Gedankendrama „Graf Lothar" geschaffen. Jeder der drei Akte enthält mehrere Schauplätze. Das Stück gehört zu der bei den Naturalisten besonders beliebten Gattung des Katastrophendramas. Die Verführung der Gattin Lothars durch seinen Bruder, das Duell, in dem der Graf diesen getötet zu haben glaubt, liegen vor dem Einsetzen der geringfügigen und einheitlichen Handlung im Stück. Dies selber bringt die Versuche, Lothar mit seinem reuigen Weibe auszusöhnen. Die Bemühungen scheitern, die Gattin begeht Selbstmord, der Graf wird von der Behme als ihr vermeintlicher Mörder und als Ketzer zum Tode verurteilt. In den Ablauf dieser Handlung schieben sich nicht wie bei Liliencron anschaulich gestaltete Episoden ein, sondern statt dessen eine Menge Szenen, in denen die Personen, vor allem Lothar, lediglich ihre Reflexionen und Stimmungen darlegen.

An dem alten, noch nicht gelockerten Aufbau hielten mit mehr oder minder großem technischem Geschick eine Anzahl Dichter in Dramen fest, deren nicht zu reiche Handlungsfülle sich bequem in ihm unterbringen ließ, deren Dynamik noch zu sehr den alten Charakter bewahrte, als daß sie den überlieferten Rahmen hätte sprengen können. Das gilt für Kirchbachs „Waiblinger", Bulthaupts „Arbeiter", für des früheren Schauspielers Alberti „Brot!", ein soziales Drama, in dem wie in den „Arbeitern" die Liebe des für die Bedrückten kämpfenden Helden zu einer Frau von der Gegenpartei das eigentliche Thema kompliziert, für Fitgers „Hexe" und dessen späteres Drama „Von Gottes Gnaden", wo die Schilderung sozialpsychischer Zustände schon breiteren Raum gewonnen hat, für „Alexandra" von Voß und „Anna Hermsdorff" von Mackay und schließlich für Wildenbruchs „Herrin ihrer Hand" und „Opfer um Opfer", zwei stofflich moderne Schauspiele, in denen der Dichter wieder mit unmöglichen Voraussetzungen und Handlungen rechnet.

Gemessen an den Dramen Wildenbruchs, Liliencrons und Bleibtreus, eignet dem Trauerspiele „Königssohn und Rebell" und den „Rosen

von Tyburn" eine mäßig reiche Fabel. Die Dichter entwickeln, verschärfen und führen allmählich den beide Male mit einer Liebeshandlung geschickt verflochtenen und durch sie geförderten Konflikt zur Katastrophe, Bruno den Gegensatz zwischen dem für das Imperium kämpfenden Friedrich II. und seinem Sohne, dem Deutschland getreuen König Heinrich, Fitger den Gegensatz zwischen König Karl II. von England und seinem liebsten Freunde, Radley, dem Henker seines Vaters. Da beide Dichter sich auf die Hauptsache konzentriert haben, ist es ihnen möglich gewesen, ihre Konflikte seelisch besser zu vertiefen und zu motivieren, als es in den vorgangreicheren Dramen der Fall zu sein pflegt.

Historische Dramen der letzteren Art sind wie schon sein „Harold", so auch „Lord Byrons letzte Liebe", „Schicksal", „Ein Faust der Tat" und „Das Halsband der Königin" von Karl Bleibtreu. Die Vehemenz seines Temperamentes hat diesen nervösen Berliner gehindert, seine Vorwürfe ruhig auszugestalten. Der wirren, willkürlichen Dynamik in des Autors meisten Dramen entspricht der Mangel an Geschlossenheit, der Reichtum der Vorgänge, die psychologische Bedürftigkeit und die lückenhafte, oft seltsame, ja geschmacklose Zufälle und gänzlich unglaubwürdige Voraussetzungen verwertende Motivierung. Die Inhaltsangabe von „Lord Byrons letzter Liebe" wird es bekräftigen.

Erster Akt: Der Schauplatz ist Ravenna, das Jahr 1824 ist die Zeit. Die Vermählung zwischen dem Grafen Guiccioli und der Theresa Gamba wird gefeiert. Durch Theresa, die für die Befreiung Italiens von der österreichischen Herrschaft begeisterte Tochter des gegen Österreich tätigen Grafen Gamba, soll Guiccioli für die Sache der Karbonari gewonnen werden. Flammende, der Freiheit gewidmete Verse des in Ravenna weilenden Dichters Byron begeistern Theresa für den abwesenden Poeten. Dieser schützt sie, plötzlich auftretend, vor einer zudringlichen Liebeswerbung des an der Hochzeit teilnehmenden österreichischen Grafen Neipperg. Er fordert den Österreicher zum Duell, aber Theresa wünscht um ihres Rufes willen nicht, daß der berüchtigte Byron für ihre Ehre eintritt. Sie erwartet das von ihrem Gatten. Aber der Lebemann Guiccioli sieht keinen Anlaß, seine und seiner Gemahlin Ehre zu verteidigen, zumal er insgeheim österreichischer Spion ist. Den Österreichern ist der Plan zu einer Beseitigung ihrer Herrschaft wohlbekannt. Ein beabsichtigter Putsch der Karbonari wird vereitelt. Eine Haussuchung bei den der Verschwörung Verdächtigen soll stattfinden. Auch die Gambas sollen davon betroffen werden. Da bürgt Byron für die Gefährdeten mit einer hohen Geldsumme. Am Schluß des handlungsreichen Aktes erlauscht Theresa, daß ihr Gatte ein von den Österreichern bezahlter Verräter ist.

Zweiter Akt: Die Verschwörer haben den Verdacht, daß ein Spion unter ihnen in Ravenna weilt. Theresa, die ihren Gatten schuldig weiß, schweigt. Sie wehrt die Liebeswerbungen Byrons ab. Dieser verwundet

Neipperg im Duell. Nach des Grafen Gamba Ansicht wäre es vorteilhaft, wenn man den britischen Dichter, der insgeheim schon an der Verschwörung beteiligt ist, für diese gewinnen könnte. Ein abgefangener verräterischer Brief bestätigt den Verdacht der Verschwörer. Theresa erkennt, daß das Schreiben von Guicciolis Hand stammt. Immer mehr muß sie ihren Gatten hassen, und immer heftiger wird zugleich ihre geheime Liebe zu dem ritterlichen, freiheitliebenden Byron.

Besonders reich an äußerem dramatischen Leben ist der dritte Akt. Byrons sybaritisches Heim wird geschildert. Eine zudringlich-neugierige, für ihn begeisterte Dame, Lady Blessington, wird hinausgewiesen. Ein Zufall führt Theresa in des Dichters Haus. Beide finden sich in ihrer Liebe. Byron wird durch Theresa noch fester an die Sache der Karbonari gefesselt. Theresas Bruder Pietro erscheint als Flüchtling. Er hat einen päpstlichen Hauptmann verwundet, der in Byrons Wohnung stirbt. Daß Pietro seine Schwester bei Byron antrifft, führt zu einem kleinen Konflikt zwischen ihm und dem Dichter. Schließlich langt noch der Vater Gamba an und verkündet, den Verschwörern drohe die größte Gefahr. Durch Briefe tut Byron den Gambas dar, daß er schon lange Mitglied der Verschwörung und für diese tätig gewesen ist. Daraufhin erhält er Theresa zugesprochen. Er rettet Vater und Sohn vor den nahenden Feinden durch eine geheime Tür und durch sein Schiff, das er ihnen zur Verfügung stellt. Neipperg und der österreichische Major Baron Hohenwart suchen die Gambas bei ihm. Stolz tritt Byron gegen sie auf. Er bleibt unbehelligt, da die englische Flotte in den Gewässern vor Ravenna kreuzt. Theresa nötigt den mit den Österreichern angekommenen Guiccioli, auf sie zu verzichten, indem sie droht, sie werde, wenn er sich weigere, seinen Verrat bekannt geben. Da die Gambas verbannt und ihre Güter eingezogen werden, wird auch Theresa ausgewiesen. Byron will mit ihr abreisen.

Die beiden folgenden Akte des ungleichen Dramas sind weit ärmer an äußeren Handlungsmomenten. Sie tragen mehr lyrischen Charakter.

Vierter Akt: Infolge der Untätigkeit Byrons ist der Aufstand der Karbonari in Neapel erstickt worden. Theresas Vater hat dabei den Tod gefunden. Er hat Byron verflucht, weil dieser schuld am Mißlingen des Planes gewesen sei. Theresa verläßt den Geliebten, der sich selber schuldig spricht und sühnen will.

Fünfter Akt: Byron hat mit dem Leben abgeschlossen. Er will Italien verlassen. Da wird er durch urplötzlich erschienene Boten der Griechen für deren Befreiung gewonnen. Ungeteilt will er sich der neuen Aufgabe hingeben, nicht wieder gehemmt durch die Liebe wie im Kampfe für Italiens Freiheit.

Wie „Lord Byrons letzter Liebe" so mangelt dem Napoleondrama „Schicksal" die organische Geschlossenheit des Ganzen. Es erwies sich als unmöglich, Napoleons Leben von seinem ersten bedeutenderen Hervor-

treten an bis zu seinem endgültigen Sturze in einem fünfaktigen Drama unterzubringen. Bis zum Schluß des dritten Aktes, bis zur Ernennung Napoleons zum Kommandanten der italienischen Armee, schreitet die Handlung zusammenhängend fort. Die beiden folgenden Akte sind nur locker mit den vorhergehenden verbunden. Der vierte bringt die psychologisch nicht entwickelte Verstoßung der Josephine Beauharnais. Der letzte durchaus lyrische Akt schildert Napoleons Stimmungen nach seinem Sturze zu Malmaison, ehe der Kaiser nach St. Helena übergeführt wird. Die beiden Akte schließen sich nur äußerlich durch die eine tiefere psychologische Verknüpfung nicht ersetzende Idee an die drei ersten an, daß Josephine Napoleons Schicksal bedeute: mit der Trennung von ihr stößt Napoleon sein Glück von sich, mit ihrem Tode ist auch sein Stern erloschen.

Eine ausgedehnte Entwicklungsreihe wie die Fabel im „Harold", in „Lord Byrons letzter Liebe" und im „Schicksal" ist die Handlung des „Faust der Tat". In dies „Drama der Männer" ist keine Liebesgeschichte eingeflochten. Für die Einheit der Handlung, die den Konflikt zwischen dem Heer, dem Parlament und dem König Karl I. von England bis zu dessen Hinrichtung vorführt, ist das günstig gewesen.

Alle bisher betrachteten Dramen Bleibtreus neigen dazu, sich in mehr oder weniger locker verbundene Einzelszenen aufzulösen. Noch mehr ist diese Neigung im „Weltgericht" ausgeprägt. Und im „Halsband der Königin" hat Bleibtreu sogar eine „Tragikomödie in 9 Bildern" geschrieben. Hier erleichterte diese Einteilung die künstlerische Bewältigung der verwickelten Intrige. Die Bilder sind mit feinem Realismus ausgeführt. Bleibtreus rasche, nicht gern verweilende Hand hat hier sorgfältiger gearbeitet als der hastige, das Unausgeglichene ungefeilt lassende Dichter es in der Regel zu tun pflegte. Wie sauber sind seinen Dramen gegenüber die Stücke Fitgers oder Bulthaupts oder gar die peinlich ziselierten Ibsens gearbeitet!

Die alten Mittel der Steigerung und starken Spannung weiß Bleibtreu zuweilen geschickt zu verwenden, z. B. in den drei ersten Akten des „Schicksal". Doch nimmt er es an Virtuosität darin nicht entfernt mit Voß auf. Und gerade am Schluß seiner Dramen sucht der Dichter häufig keinen starken theatralischen Effekt zu erzielen. Er läßt gern den letzten Akt in breiten lyrischen Ergüssen ausklingen.

Im „Naphtali" von Lienhard war neben der Neigung zur Triebdynamik ein besonders alter Schicksalsfaktor, das Eingreifen einer transzendenten Macht, Jehovas, wirksam. Diese Verbindung verschiedenartiger Kräfte hat die Handlungsmomente sehr gehäuft. Zwar glaubte der Dichter ein „Charakterdrama" geschrieben zu haben. Aber die starke Handlung ist der psychologischen Lebendigkeit der Gestalten nicht eben günstig gewesen. Und Lienhard selber bekennt, ein erster in der endgültigen Fassung seiner Meinung nach noch spürbarer Plan habe mehr dem „Fabeldrama"

zugeneigt. Das Stück hat zwanzig Schauplätze. Die Fülle der Handlung hat den Dichter dazu verführt, so häufig die Szene zu wechseln. Wie sich Lienhard in dieser Beziehung nicht um die Anforderungen der Bühne gekümmert hat, so hat er auch sonst wenig nach Theaterwirkung gestrebt.

Die naturgemäße Form für den Versuch, Napoleons Leben in seinen wichtigsten Ereignissen festzuhalten, wäre die Aneinanderreihung einzelner die Hauptschicksale spiegelnder Bilder gewesen. Diese Form hat Julius Brand für seine künstlerische Gestaltung von Thomas Münzers und von Kaiser Neros Leben gewählt. „Thomas Münzer" ist, wie offenbar auch „Nero", nicht für die Bühne geschrieben. Das Stück ist eine dramatisierte Chronik des thüringischen Bauernaufstandes und der Schicksale Münzers. Häufig wechseln die Schauplätze. Bis zu je sieben steigt ihre Zahl im ersten und fünften Akte an. Im „Nero" hat der bedeutende, wie Bleibtreu realistisch-romantische Dichter die Auswirkung der Triebe seines Helden vom Beginn seiner Regierung bis zum Tode in Bildern, die mit wenigen energischen Strichen hingeworfen sind, veranschaulicht. Wenn die Handlung auch hastig vorwärts eilt, ist sie doch mehr episch als dramatisch, d. h. ohne entschiedene Herausarbeitung der Zweistimmigkeit, aufgebaut. Der erste Akt hat vier Szenen (Schauplätze), der zweite vier, der dritte fünf, der vierte und der fünfte wiederum vier, so daß das Drama im ganzen über einundzwanzig Schauplätze geleitet.

Im ersten Akt verschafft sich Poppäa einen Liebestrank, um Nero zu gewinnen; Agrippina besorgt sich Gift, ihren Gatten, den Kaiser Claudius, aus dem Wege zu räumen, damit sie ihren Sohn Nero zum Herrscher machen kann. Nach der Voraussicht der Giftmischerin wird Poppäa den Nero gewinnen und später verlassen, dieser die Mutter töten (1. Szene). Nero wird Herrscher an Stelle des von Agrippina vergifteten Claudius (2. Sz.). Sogleich zeigt er dem Senate seinen Despotenwillen (3. Sz.). Von seiner Mutter erfährt er, wodurch er König geworden ist. Er ist entschlossen, seinen Bruder Britannikus, der Anrecht auf den Thron hat, zu beseitigen (4. Sz.).

Der zweite Akt bringt die Eröffnung vom Tode des Britannikus. Um Poppäas willen scheidet sich Nero von seiner tugendhaften Gattin Oktavia. Die neue Geliebte verlangt den Tod der Agrippina. Nero entschließt sich zum Muttermorde (1. Sz.). Der erste Versuch zur Tötung der Agrippina ist mißlungen (2. Sz.). Der zweite gelingt. Nero bereut, was er getan (3. Sz.). Er feiert Hochzeit mit der Poppäa (4. Sz.).

Im Anfang des dritten Aktes wird eine Verschwörung gegen Neros Leben aufgedeckt, der Verschwörer Seneka, des Kaisers Lehrer, tötet sich selber (1. Sz.). Das Volk steinigt den Lukanus, der es gegen Nero aufzureizen versucht (2. Sz.). Der Mitverschworene Thrasea begeht Selbstmord (3. Sz.). Poppäa befiehlt, den ebenfalls an der Verschwörung

beteiligten Otho, ihren einstigen Gemahl, zu töten (4. Sz.). Es geschieht (5. Sz.).

Der Beginn des vierten Aktes schildert, wie willenlos Nero der Poppäa, seinem Schicksal, hingegeben ist. Ein Aufruhr gegen ihn wird unterdrückt. Der Cäsar faßt den Plan, Rom in Brand zu stecken, um eine neue, schönere Stadt aufzubauen (1. Sz.). Die Schuld am Brande soll den Christen zugeschoben werden (2. Sz.). Diese verhalten sich passiv gegenüber den drohenden Gefahren (3. Sz.). Ein Mordanschlag des Christen Stephanus auf Nero bei dem Feste, an welchem die für die Brandstiftung bestraften Christen verbrannt werden, scheitert infolge der Vorsicht des Kaisers. Poppäa beginnt, den Petronius zu lieben. Eine durch einen Stier getötete Christin verursacht dem Nero heftigste Gewissensqualen. Er bekennt sich als Brandstifter Roms (4. Sz.).

Der fünfte Akt bringt die Untreue der Poppäa. Um des Petronius willen beabsichtigt sie, den Nero zu verlassen. Dieser läßt die Treulose am Leben (1. Sz.). Vom Volke bejubelt, zieht ein neuer Kronprätendent, Galba, in Rom ein (2. Sz.). Alles fällt ab von dem kaiserlichen Brandstifter (3. Sz.). Nero begeht Selbstmord (letzte Sz.).

Das Zusammentreffen von neuen und alten dynamischen Werten, von Leidenschaften, Trieben usw. in den Dramen vom „Emporkömmling" an bis etwa zur „Firma Goldberg" stellte neben die überlieferten Motive modernere. Dadurch häuften sich wie in manchem der geschichtlichen Dramen, die oft auch mit verschiedenartigen den Aufbau lockernden Kraftströmen, mit der Dämonie der Helden, mit noch ziemlich massiven Trieben usw. geladen waren, die Vorgänge im einzelnen Schauspiel. Der Aufbau wurde auch hier unorganisch, seine Einheit blieb nicht gewahrt, Schwierigkeiten in den Voraussetzungen und der Motivierung der Handlung ergaben sich. Je mehr aber die neuen realistischen Faktoren des Milieus und der Triebe die Alleinherrschaft gewannen, desto stärker beeinflußten breitere Zustandsschilderung und detailliertere psychologische Gestaltung der Charaktere und ihrer Entwickelung die Architektonik des Dramas.

Halbes „Emporkömmling" behandelt das Ende eines langjährigen erbitterten Kampfes zwischen den Bauern Kuhn und Marx. Das Hauptthema wird kompliziert durch eine Liebesgeschichte und dadurch ein größerer Reichtum an äußerer Handlung herbeigeführt. Das Stück hat zehn Schauplätze, im ersten und dritten drei, im zweiten und vierten, dem Schlußakt, zwei.

Wie im Schicksalsbegriff so verband Voß im Aufbau der „Eva" Neues mit Altem. Dabei gewann sein Drama nicht als Ganzes. Es wurde kein einheitlicher Organismus. Es zerfällt in zwei oder gar drei Dramen mit einem Nachspiel. Die einzelnen Konflikte hätten zu selbständigen Stücken ausgebaut werden können.

Der erste Akt kann als Drama für sich gelten: der Graf Düren macht Bankrott, die Verlobung seiner Tochter Eva geht auseinander, er selber tötet sich, nachdem er durch seine verfehlte Unternehmung eine Menge unbemittelter Leute um ihr Geld gebracht und einem ehrlichen Manne, dem Fabrikanten Hartwig, den guten Namen geraubt hat. Fortgeführt wird das Drama durch die Heirat Evas mit Hartwig. Das Milieu des neuen Heims wird näher geschildert. Ein neu Eintretender, Evas früherer Verlobter Elimar, verführt die in ihrem Milieu Leidende. Hier könnte das zweite Stück zu Ende sein. Aber nachdem Eva, am Schluß des dritten Aktes, ihren Gatten verlassen hat, erfährt sie im vierten Akte, daß sie von Elimar betrogen ist. Sie tötet den Verführer am Ende des Aufzuges. Als Hilfsfigur, Eva über den Betrüger aufzuklären, dient in diesem dritten Stück, das sich indessen mit dem zweiten und dritten Akte besser zusammenfassen läßt als diese beiden mit dem ersten, die von Elimar verlassene Toinette.

Unorganisch hat Voß einen fünften Akt hinzugefügt. Dieser bringt die Aussöhnung der Eva, die eben aus der Strafanstalt entlassen werden soll, mit ihrem Gatten und ihren Freunden, bevor der Tod die Arme dahinrafft.

Starke Spannungen durch Hinauszögern wichtiger Mitteilungen, raffinierte Steigerungen gegen den Schluß der Akte hin, im vierten z. B., der mit Elimars Erschießung endet, Herausarbeitung scharfer Gegensätze wie die Lob- und Dankrede Hartwigs auf den vermeintlichen Arbeiterwohltäter, den seines Ruins gewissen Grafen, sind auch für dies Drama des virtuosen Theatralikers charakteristisch.

Wirr war die Dynamik von „Volk und Vaterland". Ein Familiendrama und ein sozialpolitisches Problem sind die wichtigsten Themata. Keins wird konsequent verfolgt. Auf unwahrscheinlichen Voraussetzungen beruht die mit durch den Zufall geförderte starke Handlung. Ein unmöglicher Vertrag wird abgeschlossen, ein nicht als leichtsinnig geschilderter Waffenfabrikant ist seltsam unbekümmert um sein Geschäft, ein Brief dient mit zur Entlarvung eines Hochverräters, ein plötzlicher Krieg muß ausbrechen, um den Ruin der Waffenfabrik zu verhindern. Und welche Fülle weist die Handlung auf: Georgs, des Fabrikantensohnes, Verführung der Anna, die dann von dem sie liebenden Arbeiter Drenger geheiratet wird, Brands Opposition gegen die Sozialdemokraten, dann seine aus rein persönlichen Gründen erfolgende Aufforderung zum Streik, den er infolge des ausbrechenden Krieges wieder vereitelt, seine Funktion als deus ex machina (er läßt die durch den Verräter Garnau für den Feind gelieferten Gewehre in Beschlag nehmen und rettet so die Ehre der Firma), seine Liebe zu des Fabrikanten Tochter Adele, der Heiratsplan zwischen dieser und Garnau, der aus kluger Spekulation ihren Vater vom Ruin retten will, Garnaus Verfolgung als Hochverräter und Entlarvung durch die Polizei. Dazu tritt an einigen Stellen sogar

noch eine breitere Schilderung der Gesellschaft auf. Kein Wunder, wenn bei alledem die Konflikte nicht ausgetragen sind, wenn all die einzelnen Ereignisse zu keinem einheitlichen, wohlmotivierten Gefüge zusammengeschlossen werden.

Das vieraktige Drama „Der Erbe" ist im Beginn einem Gesellschaftsdrama mit ausführlicher Milieuschilderung ähnlich, wandelt sich dann aber in ein starkes Handlungsdrama. Eiseneggs Konflikt mit der Gesellschaft, die ein Duell von ihm fordert, wird nicht konsequent fortgeführt. Der versöhnliche Ausgang wird durch die neue Inkonsequenz erreicht, daß Eckarts Intrige gegen Eisenegg nicht hart zu Ende verfolgt ist, daß zum Schluß als eine Art rettender deus ex machina Elisabeth auftritt, die zu Beginn des Stückes neu angekommen und allmählich in intimere Seelenbeziehungen zu Eisenegg getreten ist. Das Drama hat keine einheitliche Geschlossenheit: die Duellgeschichte steht nicht im Zusammenhang mit des Freiherrn wirtschaftlichen Nöten, und die Wechselfälschung seines Bruders und die Liebesgeschichte sind nicht fester damit verbunden. Schwach ist die Motivierung: seltsam ist der den Grafen ruinierende Haß Eckarts gegen seinen Wohltäter, seltsam die merkwürdige Vertrauensseligkeit Eiseneggs gegen den Bastardbruder, seltsam der Zufall, der Werdenstein, mit dem Eisenegg sich schlagen soll, als Sittlichkeitsverbrecher entlarvt.

Als grobes Handlungsdrama mit mangelhafter Motivierung reiht sich Kretzers fünfaktiges Trauerspiel „Bürgerlicher Tod" den Stücken Bleibtreus an. Kretzer, der namentlich als Romanschriftsteller von Zola gelernt hat, ist mit seiner Betonung der dramatischen Handlung dem französischen Romancier, welcher der Fabel nur untergeordnete Bedeutung beimaß, nicht gefolgt. Sein Stück ist ein Enthüllungsdrama, so daß wenigstens ein Teil der reichen Handlung vor den Beginn des Schauspiels fällt. Es werden die Verbrechen zweier Menschen aufgedeckt, des Martin Haupt, der eine Urkundenfälschung begangen hat und nach Abbüßung seiner Strafe aus dem Gefängnis heimkehrt, ohne daß seine Angehörigen sofort wissen, woher er kommt, und seines Stiefvaters Wölm, der einen dereinst verübten Ehebruch und einen Meineid noch nicht gesühnt hat. Neben diese Enthüllungen treten ein Liebesthema und aus ihm entspringende Gegensätze. Wölm will die Heirat der Charlotte von Ulbrich mit seinem Sohne Hermann. Er hat des Mädchens Mutter für sich. Frau Wölm sähe gern die Verbindung zwischen ihrem Sohne Martin Haupt und Charlotte, da beide einander lieben. Als Hilfsfigur steht dem jungen Haupt der durch den Ehebruch Wölms betroffene, mit Martin zusammen aus dem Gefängnis entlassene Hippe zur Seite, der durch Briefe den Beweis für Wölms Vergehen erbringen kann. Das Drama endet nach allerlei Verwicklungen, in denen ein Zufallsspiel mit jenen wichtigen Briefen Hippes folgenreich wird, mit dem unzulänglich begründeten Tode der beiden Liebenden und mit Wölms nicht folgerichtig

seinem Charakter entspringender Absicht, seine einstigen Verfehlungen selber beim Gerichte anzuzeigen.

Die teils im Hinterhause, teils im Vorderhause spielende, sorglich aufgebaute Handlung der „Ehre" ist, mit Kretzers Stück oder Bleibtreus Dramen verglichen, schon bedeutend vereinfacht. Das ist einer breiteren Schilderung des Milieus, namentlich bei den Heinekes im Hinterhause, zugute gekommen. Unglaubwürdige Voraussetzungen rauben dem Schauspiel den Eindruck unbedingter Schicksalsnotwendigkeit. Der idealistische Robert mit der naiven Übertragung seines Ehrbegriffes auf Eltern und Schwester, die Tatsache, daß das Milieu so gar keinen Einfluß auf die Tochter des Vorderhauses gehabt hat, und anderes steht der Anerkennung einer inneren Wahrheit des Ganzen im Wege.

Geschickter als in den voraufbetrachteten Stücken Halbes, Bleibtreus und Kretzers ist die Theatermache des erfolgreichen Dramas. Die Akte sind gegen den Schluß hin wirksam gesteigert. Das Wiedersehen des Grafen Trast mit Alma im ersten Akte, Roberts Forderung einer Unterredung mit Kurt im zweiten, seine Absicht, nachdem ihn die Seinen hinausgewiesen haben, mit dem Verführer der Schwester Abrechnung zu halten, im dritten und schließlich das versöhnliche Ende mußten das durch die zahlreichen Kontraste auch innerhalb der Akte gefesselte Publikum beifallsfreudig stimmen.

Ein Enthüllungsdrama wie „Bürgerlicher Tod" und Anzengrubers „Stahl und Stein" ist die in mancher Hinsicht an das französische Konversationsschauspiel erinnernde „Firma Goldberg". Zu einem Ganzen sind hier verbunden die geschäftlichen Schwierigkeiten Goldbergs, das Verhältnis seiner Gattin Hortense zu Waldeck, das ein Kind, Erna, zur Folge gehabt hat, und das Schicksal dieses Kindes, das, den vermeintlichen Vater vom Bankrott zu retten, einen ungeliebten Mann heiraten soll, seine wahre Herkunft erfährt, mit dem echten Vater sich aussöhnt und einen geliebten Mann gewinnt. Von dieser Handlung ist der Fehltritt Waldecks in die Vergangenheit vor den Beginn des Stückes verlegt. Es handelt sich im Drama selber nur um seine Aufdeckung, um Herbeiführung des Bankrottes der Firma und um die Sorge für die Zukunft Ernas. Durch diese Annäherung des Stückes an das Katastrophendrama wurde die namentlich im ersten Akte feiner durchgeführte Milieuschilderung erleichtert.

Eine psychologische Vertiefung und Vereinfachung der Handlung trat in Anzengrubers Dramen „Heimg'funden", „Stahl und Stein" und namentlich im „Fleck auf der Ehr'" ein. „Heimg'funden" zerfällt im Grunde noch in zwei Dramen, den Ruin des Rechtsanwalts Hammer und seine Rettung vom Selbstmord durch seinen Bruder und seine Mutter. Besonders locker ist das Gefüge in „Stahl und Stein", besonders einfach die Handlung im dreiaktigen „Fleck auf der Ehr'", einem Enthüllungsdrama wie „Stahl und Stein". Einen unheilvollen Ausgang verhütet

hier ein just zur rechten Zeit ankommender Leichenzug einer ebenfalls rechtzeitig gestorbenen Freifrau, welche reuig die durch ihre Übereilung unschuldig im Gefängnis gewesene Franzl rehabilitiert. Seine Freude an der Detailschilderung und an humoristisch-charakteristischen Szenen läßt den Dichter gern breit ausgeführte, zur Belebung des Milieus und der Charaktere beitragende Episoden einflechten, die für die Haupthandlung bedeutungslos sind. Trotzdem versteht Anzengruber geschickt zu steigern und zu packen. Eine Rücksichtnahme auf die Bühne bedeutet außerdem die Einfügung von Gesangspartien.

Charakteristisch für die Dramen vom „Emporkömmling" bis zu dem „Fleck auf der Ehr'" wie für manche der früher besprochenen Stücke ist, daß eine oder zwei in einen bestimmten Kreis von Menschen neu eintretende Personen mehr oder weniger große Bedeutung für den Verlauf der Handlung gewinnen. Im „Emporkömmling" wird der Kampf zwischen Kuhn und Marx durch die Heimkehr Heinrichs, des Sohnes Kuhns, der die Martha Marx liebt, verschärft; in „Eva" bestimmt der in Hartwigs Heim eindringende Elimar die Heldin, den Gatten zu verlassen; in „Volk und Vaterland" wird die Handlung durch die Rückkehr des Waffenfabrikanten Eisenhart gefördert; im „Erben" dient die zu Beginn ankommende Elisabeth dazu, Eiseneggs Geschick schließlich zum guten zu wenden; im „Bürgerlichen Tod" stört der zurückkehrende Haupt seines Stiefvaters Pläne, und im selben Drama sucht der ebenfalls als homo novus erscheinende Hippe Martin vor Wölm zu schützen; in der „Ehre" wird der Konflikt nur möglich durch die Heimkehr des Sohnes Robert Heinecke ins Vaterhaus, in der „Firma Goldberg" dient die Frau von Nowalska, die ihre alte Freundin Hortense besucht, mit zur Aufklärung über den Grafen Speyerling; in „Heimg'funden" wird Thomas der Retter seines Bruders, des auf seine Bitten ins Mutterhaus heimkehrenden Rechtsanwaltes Hammer, dem dieser lange ferngestanden hat; in „Stahl und Stein" muß ein neuer Bürgermeister kommen, um das tragische Ende des eigenen Sohnes, des Einsam', herbeizuführen, und im „Fleck auf der Ehr'" gibt der eben aus dem Gefängnis entlassene Hubmayr die Veranlassung zu der dramatischen Verwicklung, die beinahe mit dem Selbstmord der Franzl ihr Ende findet. Die neu ankommenden Personen gingen ins naturalistische Drama ein. Hier erhielten sie die Aufgabe, das mit gefährlichen Kräften geladene Milieu zur Explosion zu bringen, latenten Gegensätzen zum offenen Ausbruch zu verhelfen. Durch ihr Eintreten in die fremden Verhältnisse erleichtern diese Figuren zugleich eine ungezwungene Exposition und Milieuschilderung durch die Fragen und Erinnerungen, die zwischen ihnen und den Gliedern des Milieus ausgetauscht werden.

Immer breiter, wenn auch öfter noch unorganisch und ohne ersichtlichen Zweck, hatte sich die Schilderung des Milieus, entsprechend seiner zunehmenden dynamischen Bedeutung, in das Gefüge des Dramas ein-

gedrängt. Hinderlich war seinem Bestreben, Raum zu gewinnen, die starke Anhäufung der äußeren Handlungsmomente. Die zunehmende Vereinfachung der Fabel mußte auch der Milieuschilderung förderlich werden. Sie mußte zugleich einen strafferen kausalen Zusammenschluß, als ihn viele der bisherigen Dramen mit ihren zahlreichen, dürftig motivierten oder gar von Zufällen abhängigen Vorgängen besaßen, und damit eine erhöhte Illusion für den gesamten Verlauf der Handlung schaffen. Darum aber war es ja den Naturalisten besonders zu tun. Alberti meinte 1889: „Es gibt nichts Höheres als das Naturgesetz, und darum nichts Wahreres und nichts Schöneres. Der Künstler hat nur die Pflicht, in der Darstellung seines Stoffes das demselben immanente Naturgesetz zur klaren plastischen Wirkung zu bringen."*)

Gegenüber den mit verschiedenartigen, oft einander widerstrebenden Kräften geladenen Handlungsdramen wurde eine klarere und einfachere Dynamik und damit eine klarere und einfachere Handlung im psychologischen Drama entwickelt. Hier verloren die groben äußeren Vorgänge vor der seelischen Entwicklung an Wichtigkeit. Schon in Anzengrubers drei Dramen war eine Verinnerlichung und Vereinfachung der Handlung eingetreten. Verwandte doch der Dichter in „Stahl und Stein" schon das Vererbungsmotiv auf bedeutungsvolle Weise. Durch das gleiche Motiv gelangte Bleibtreu in dem Enthüllungsdrama „Seine Tochter" zu einer Vertiefung der Handlung. Verglichen mit seinen übrigen Dramen ist hier die Fabel zugleich sehr vereinfacht. Aber dem unruhigen und unklaren Dichter genügte die durch eine einfachere Dynamik gewonnene Einfachheit der Handlung nicht. Und so suchte er diese durch andere Motive verwickelter zu gestalten, so durch Adahs vorübergehendes Interesse für Montague, das zum Duell zwischen diesem und dem eifersüchtigen Gatten zu führen droht.

Auf eingehendere Milieuschilderung, wie sie Bleibtreu in „Seiner Tochter" namentlich zu Beginn mit der Zeichnung der einzelnen Gesellschaftstypen gab, verzichtete Gumppenberg im „Thorwald". Ihn interessierte vor allem die seelische Entwicklung der Gina. Der neu eintretende Högne bringt die klar aufgebaute, rasch vorwärts hastende Handlung ins Rollen, die Ankunft des Königs Erich gibt ihr die entscheidende Wendung, da Högne durch sie Anlaß zum Verrat erhält und Gina dadurch mitschuldig wird am Tode des Bruders und an der Gefangennahme des Königs.

Auch Bahr gab in den „Neuen Menschen" keine sorgfältige Milieuschilderung. Die psychologische Entwicklung war ihm wichtiger. Das dreiaktige Drama zerfällt in zwei Teile, da es nach dem zweiten Akte leicht abzuschließen gewesen wäre. Der dritte hätte zu einem besonderen,

*) Conrad Alberti, Der moderne Realismus in der deutschen Literatur und die Grenzen seiner Berechtigung. Hamburg 1889. p. 18.

dem Drama der beiden ersten Akte inhaltlich ähnlichen Stück entwickelt werden können. Beide Male ist ein zwischen zwei Menschen reifendes Verhältnis gegeben, beide Male leidet eine Person, die dadurch benachteiligt wird, darunter. Im zweiten Drama gibt die neu ankommende Anne dem unglücklich beteiligten Dritten, Georg, der im ersten Drama sie verlassen hat, die Direktive zum Handeln, wie schon im ersten Stück eine neu eintretende Person, nämlich Hedwig, deren Ankunft allerdings vor dem eigentlichen Beginn des Schauspiels liegt, für die Handlung bedeutungsvoll geworden ist. Sie ist es ja, die das Verhältnis zwischen Georg und Anne sprengt.

Die beiden dynamischen Faktoren Milieu und Trieb waren schließlich gemeinsam zur vollen Herrschaft im naturalistischen Drama gelangt. Das Milieu forderte eine eingehende, allseitige Schilderung der Charaktere inmitten ihrer Umgebung, eine viel breitere Charakterisierung von Personen und Verhältnissen, als sie die starken Handlungsdramen boten. Die lebenswahre Wiedergabe des Trieblebens und damit der inneren Entwicklung oder Auswicklung der Gestalten verlangte eine noch größere Vereinfachung und Verfeinerung der Handlung, als sie in den psychologischen Dramen erreicht war. Die Triebe verdrängten die groben äußeren Vorgänge durch Kämpfe, die mit feineren seelischen Emotionen rechneten, durch Kämpfe der Worte mehr als leidenschaftlicher Taten. Am leichtesten und eingehendsten ließ sich die Milieuschilderung durchführen, wenn derselbe Schauplatz das ganze Drama hindurch blieb. Und besonders tief vermochte der Dichter in das Triebleben einzudringen, besonders exakt und beziehungsreich konnte er seinen Verlauf gestalten, wenn er sich auf einen kurzen, durch möglichst geringe zeitliche Intervalle zwischen den Akten zerteilten Lebensausschnitt konzentrierte. Milieu und Trieb drängten also auf die Einheit des Raumes und der Zeit hin. Durch beide wurde zugleich eine strengere Kausalität, ein innerlich festeres Gefüge geschaffen. Die Handlung mußte sich nach dem durch das Milieu und durch das Triebleben der Charaktere bedingten Zwange abwickeln. Dieser gesetzmäßige immanente Verlauf durfte durch keine willkürlichen Eingriffe des Künstlers, wie sie der ältere Aufbau überall verrät, gestört werden. Das sorgliche Arrangement der Epigonendramen in der Exposition, der Verwicklung und Lösung, in den raffinierten Steigerungen, den theatralischen Aktschlüssen mußte weichen vor einer äußerlich loseren, dem alltäglichen Verlaufe des Lebens angenäherten Form. Ungezwungener als früher wurde im naturalistischen Drama die Exposition gegeben. Durch zwanglose Erzählungen und beiläufige Andeutungen wird der Zuschauer z. B. im „Friedensfest“ über das Verhältnis der Familienglieder zueinander, über Wilhelms Beziehungen zu den Buchners, über sein Vergehen gegen den Vater ganz allmählich, nicht nach dem Brauche früherer Dramen gleich in den ersten Szenen unterrichtet. Ein fester Abschluß, wie ihn die Epigonen zur Abrundung ihrer Werke für

nötig hielten, wurde häufig durch den Charakter der Dynamik verboten. So wiederum im „Friedensfest", wo die organischen Defekte in Wilhelms Charakter keine innere Gewißheit oder nur zuversichtliche Hoffnung auf ein künftiges Glück des liebenden Paares und damit keinen klaren Abschluß erlaubten. Dadurch nähert sich Hauptmanns Stück einem bloßen, wenn auch für die Beteiligten besonders bedeutungsvollen Lebensausschnitt aus einer schon lange Jahre vor Beginn des Stückes spielenden und über seinen Gang hinausreichenden Tragödie. Es fehlt ihm ebenso wie der „Familie Selicke" oder Halbes „Freier Liebe" die inhaltliche Geschlossenheit. Mit der Einschränkung des Arrangements und mit dem Charakter des oft nicht recht faßbaren Milieus hängt es zusammen, wenn in den Milieudramen die klare Zweistimmigkeit des dramatischen Kampfes verschwand, wie sie viele der wohlkonstruierten Epigonendramen besaßen. Der Kampf der Personen ist oft unbewußt und ohne bestimmtes Ziel, oder er richtet sich gegen ein unbesiegbares Milieu, welches nur in einzelnen Gestalten, nicht aber als Ganzes greifbar ist, mit welchem den dagegen Ankämpfenden tausend Fäden nicht bloß der Feindschaft, sondern auch der Freundschaft und Verwandtschaft verknüpfen.

Um in das ruhende, aber für einen dramatischen Effekt reife Milieu Bewegung zu bringen, um eine Explosion in ihm hervorzurufen, dazu dienen als typische Hilfsmittel im naturalistischen Drama die neu hinzukommenden Personen. In „Vor Sonnenaufgang" sind es Alfred Loth und der Arzt Schimmelpfennig, im „Friedensfest" Wilhelm Scholz und sein Vater. In der „Familie Selicke" ist Wendt eine dem Milieu fremde Person, wenn er auch schon längere Zeit bei den Selickes wohnt. Man kann diese Eindringlinge nicht als bloße Zufälle betrachten in unserem Zeitalter des Verkehrs. Es ist ja oft auch nicht wesentlich, daß sie gerade zu der bestimmten Zeit kommen, wo sie erscheinen. Sie könnten ebenso gut früher oder später eintreffen, da das Milieu lange Zeit reif bleibt und es sich auch zu anderer Zeit bei ihrer Ankunft entladen würde.

Die ersten drei Akte von „Vor Sonnenaufgang" bieten im wesentlichen die reiche, exponierende, scheinbar planlose Milieuschilderung. Daneben bringt aber schon der erste Akt das Aufkeimen der Neigung zwischen Helene und Loth. Lenes Abscheu gegen ihr Milieu verstärkt sich im zweiten Akt, am Schluß des dritten macht sie Loth das Liebesgeständnis. Der vierte Akt spinnt die nunmehr in den Vordergrund des breiten Gemäldes tretende Verwicklung und Lösung der Liebeshandlung fort. Der Schlußakt erfährt seine höchste Steigerung durch den freiwilligen Tod der von Loth verlassenen, verzweifelten Helene.

Das Stück ist nicht raffiniert nach der Weise etwa der Dramen von Richard Voß aufgebaut. Dennoch hat es Steigerungen, wirksame Aktschlüsse und dramatische Gegensätze, nur daß sie auf natürliche Weise aus dem Stoffe erwachsen. Welch einen grellen Kontrast bietet z. B. der Schluß, wo der trunkene Krause ruft: „Dohie hä! Hoa iich nee a

paar hübsche Töchter?", während von diesen Töchtern die eine eben Selbstmord begangen, die andere ein totes Kind zur Welt gebracht hat.

Noch erinnert im vierten und fünften Akt der Aufbau des Hauptmannschen Erstlingsdramas an frühere Stücke. Radikaler war der Dichter in der „Familienkatastrophe": „Das Friedensfest". Mehr als in „Vor Sonnenaufgang" drängte Hauptmann hier die äußere Fabel vor der Hauptsache, der allseitigen Schilderung der Charaktere seiner Menschen und ihrer Seelenwandlungen, zurück. Durchaus natürlich ergeben sich auch hier die dramatischen Steigerungen der einzelnen Akte, so die Spannung auf die Ankunft Wilhelms, dessen Entschluß am Ende des ersten der drei Akte, seinem vor ihm angekommenen Vater sein Vergehen abzubitten, das schließliche Scheitern aller Bemühungen der Buchners gegen den Schluß des zweiten, die Kunde vom Tode des Doktors am Ausgang des letzten Aktes, und ebenso die Kontrastwirkungen wie der Gegensatz zwischen dem Klavierspiel und Gesang der Buchners im Nebenzimmer und dem Verhalten der Familie Scholz im zweiten Aufzug aus den Verhältnissen und Charakteren der Personen.

Während in „Vor Sonnenaufgang" die Einheit des Ortes noch nicht streng gewahrt ist, spielt sich die Handlung des „Friedensfestes" alle drei Akte hindurch in dem gleichen Raume ab. Und in außerordentlich kurzer Zeit, in kürzerer noch als in „Vor Sonnenaufgang", an einem Weihnachtsabend entwickelt sich die Familienkatastrophe.

An einem Weihnachtsabend, mit längerer Ausdehnung allerdings durch die darauf folgende Nacht hin, dazu im selben Zimmer alle drei Aufzüge hindurch, spielt sich auch die Handlung der „Familie Selicke" ab. Die Fabel ist minimal und führt wie in Hauptmanns Familiendrama zu keinem klaren Resultat: die Frage bleibt offen, ob Wendt und Toni einander gewinnen werden. Die Liebeshandlung zwischen beiden tritt aus der Milieu- und Charakterschilderung der ganzen Familie wenig hervor. Wendt hat nicht dieselbe Bedeutung für Toni, die Loth für Helene Krause hat. Ein wichtiges Mittel, latente Charaktereigenschaften zu enthüllen, bilden die Krankheit und der Tod des kleinen Lieschens. Durch einzelne aneinander gesetzte Skizzen werden das Milieu und die Beziehungen der Charaktere zueinander geschildert. Ist doch diese Technik aus der Skizze hervorgegangen. Sie war nur die Übertragung der im „Papa Hamlet" von Holz und Schlaf gewonnenen Manier, die namentlich in der „Papiernen Passion" der beiden Dichter wie von selber in die dramatische Form übergegangen ist, auf das Drama. Wie ein Übermaß an äußeren Handlungsmomenten zu einem lockeren, aus einzelnen Szenen zusammengesetzten Aufbau geführt hatte, so wurde hier ein ähnliches Ziel, ein aus einer Anzahl lose aneinander gereihter Skizzen bestehendes dramatisches Gefüge, durch breite, das Zuständliche betonende Milieuschilderung erreicht.

Trotz des radikalen Verzichtes der Dichter auf den alten Aufbau fehlt es auch in der „Familie Selicke“ nicht an leisen Steigerungen und an Kontrasten. Am Ende des ersten Aktes wird die Spannung auf Tonis Entschluß geweckt; denn sie gibt Wendt auf seinen Antrag nicht sofort einen sicheren Bescheid. Im zweiten Akte erwartet man mit sich verstärkender Spannung die Ankunft des alten Selicke. Der Tonis und Wendts Glücksträume vernichtende Tod des Kindes, das Zusammenbrechen des alten Selicke bildet den Höhepunkt des zweiten Aktes. Der dritte setzt ein mit dem Kontrast zwischen dem Lachen und Scherzen der Kinder draußen und der düsteren Stimmung im Zimmer.

Schon vor dem praktischen Versuch des Dichterpaares Holz und Schlaf, Lebensausschnitte unter möglichster Vermeidung der alten Kompositionsregeln in dramatischer Form abzuschildern, war Max Halbe theoretisch für diesen Versuch eingetreten: „Jeder Stoff, jedes Stück Leben eignet sich gleich gut für das Drama, gleich gut für den Roman.“ — „Und Leben ist Wirkung, Entwicklung. Mittelbar vorgeführte, erzählte Entwicklung der Roman. Unmittelbar vorgeführte Entwicklung in der Form des Dialoges das Drama.“*) — „Vollendete, unentrinnbare Illusion also, das ist das Ideal! Ob aber in ein Drama mehr oder weniger dialogisierte Erzählung eingesprengt ist, ... oder ob ein Drama unmittelbar nur ein winziges Bruchstück einer Entwicklung zur Darstellung bringt, ob es also „eigentlich nur der erste Akt“ („Volksfeind“), oder „eigentlich nur der dritte Akt“ („Nora“) oder „eigentlich nur der fünfte Akt“ („Gespenster“) eines „wirklichen“ Dramas ist: das ist an sich herzlich gleichgültig, wenn es dem Dichter nur gelungen ist, nicht nur jenes Bruchstück selbst in Fleisch und Blut vor unsern Augen zu verkörpern, sondern mittelbar durch Erzählung auch die Fülle von Blutadern und -äderchen, von Nervenfasern und Muskelsträngen, deren Zusammenwirken der vor uns Fleisch gewordene Organismus erst seine Existenz verdankt, uns bloßzulegen und überzeugend zu demonstrieren.“**) — „Ein Stück aus dem unermessenen Urwald des Lebens, größer oder kleiner, je nach der geistigen Geräumigkeit und Umfassungsweite des Darstellenden, aber getreu, wahrhaftig, ohne Aufputz und ohne Beschneidung, mag dasselbe in den Rahmen des Romans oder in den Rahmen des Dramas gespannt werden, das verlangt der Naturalismus.“***) — „Es ist an der Zeit, daß auch das Drama sein gutes Recht fordere, sich frei nach allen Richtungen auszuleben, seine Gliedmaßen unbeengt, ledig jeder Regelzwangsjacke zu strecken und zu dehnen. Kein in seiner innersten Natur wirkendes Gesetz zwingt es, sich nach allen möglichen „technischen“ und „künstlerischen“ Gesichtspunkten meistern und knechten zu lassen.“†)

*) Gesellschaft, Jahrgang 1889, p. 1176.
**) A. a. O. p. 1177.
***) A. a. O. p. 1174.
†) A. a. O. p. 1175.

Diesem Programm getreu hat Halbe eine Anzahl im Leben beobachteter Szenen über das Thema „Freie Liebe" zu einem Drama zusammengestellt. Es besteht aus acht im Sekundenstil gehaltenen, also minutiös ausgeführten Bildern. Von den fünf Akten, zu denen sie gruppiert sind, haben der erste, dritte und vierte zwei, der zweite und fünfte eine Szene. Ebensowenig wie eine Einheit des Ortes ist ein enger zeitlicher Zusammenschluß vorhanden.

Die einzelnen Szenen werden durch eine ganz geringfügige Handlung miteinander verbunden. In dem bisherigen Verhältnis des Schriftstellers Ernst Winter zu Alice Hagen und seiner Geliebten Luise Horn, einem jener Mädchen aus schlichtem Milieu, „die man nicht heiratet", ändert sich allmählich die Lage dahin, daß Winter sich von Alice entfernt und sich endlich entschließt, mit Luise, welche zuletzt bei ihm gewohnt hat, nach der neuen Welt zu reisen. An der freien Verbindung der beiden Liebenden wird nichts geändert. Der Entschluß, nach Amerika zu gehen, wird mit veranlaßt durch eine nur einmal im zweiten Akte auftretende Konfektioneuse, eine Jugendbekannte Luisens, und durch einen Winter zu Beginn des vierten Aktes besuchenden Jugendfreund, einen Hilfsprediger. Beide machen dem Schriftsteller und seiner Geliebten die Gefährdung ihres freien Verhältnisses in dem heimischen Milieu eindringlich fühlbar. — —

Im sozialpsychischen Massendrama gelangten die Triebe und Verhältnisse ganzer Bevölkerungsschichten zur Herrschaft. Kollektivtriebe, Milieu und die aus beiden resultierenden Handlungen der Masse galt es hier zu schildern. Der Aufbau dieser Dramen mußte besondere Schwierigkeiten bereiten. Am vollendetsten ist er in Hauptmanns „Webern".

In Lienhards „Weltrevolution" mischte sich die Leidenschaftsdynamik mit der Milieu- und Triebdynamik. Drängte schon diese Einbettung verschiedenartiger Kraftströme im Drama zu einer reichen Handlung, so wurde diese außerdem dadurch verstärkt, daß Sturmeggs, des Helden, Einzelgeschick neben dem der aufrührerischen Menge ausführlicher behandelt wurde. Ebenso ist in Bahrs „Großer Sünde" und vor allem im „Dämon", der wohl ein Zeitgemälde sein soll, in dem aber die Masse noch keine Schicksalsbedeutung gewonnen hat, der Übergang zum sozialpsychischen Drama nur halb vollzogen, weil die Dichter wie Lienhard neben die Masse noch den Einzelhelden gestellt haben. Seinem Schicksal in erster Linie ist bei Lienhard der fünfte, in Bahrs fünfaktigem Drama der vierte Akt gewidmet.

Der Schwierigkeit, große Mengen auf die Bühne zu bringen, ging Bleibtreu im „Dämon" dadurch aus dem Wege, daß er als Hauptperson Cäsar Borgia, der die Tendenz der Renaissance zur Einigung Italiens verkörpern soll, hervortreten ließ. Um ein Zeitgemälde zu bieten, streute der Dichter zwischen die politischen Szenen Künstleranekdoten und Liebesgeschichten ein. Da eine organische Verbindung beider Welten, der

politischen und der künstlerischen, nicht erreicht ist, nähert sich auch dies Drama Bleibtreus einem Aufbau aus locker verbundenen Einzelszenen.

Noch loser ist das Gefüge von „Weltgericht". Ein Bild folgt dem andern, Szene ist neben Szene gesetzt, wobei freilich viele in Zusammenhang mit den voraufgehenden und den nächstfolgenden stehen. Dem schon im „Schicksal" bekundeten, aber in der endgültigen Fassung nicht streng durchgeführten Bestreben, den Schauplatz innerhalb des Aktes nicht zu wechseln, blieb der Dichter im „Weltgericht" unter besonderen Schwierigkeiten treu. Kein straffer, einheitlicher Konflikt, kein bestimmtes Endziel, dem die Handlung zustrebt, durchwaltet das Ganze. Und so erreicht das Stück mit dem Siege des Konvents über Robespierre auch keinen festen Abschluß. Der Strom der Revolution flutet weiter. Diese selber, eine Idee, ist der Held. Personen, wie Danton, Robespierre usw., welche ihre Tendenzen verkörpern, treten häufig an Stelle der revolutionären Massen in den Vordergrund.

Im „Fest auf der Bastille" führen die sozialen Gegensätze zur Zeit der französischen Revolution zu der Empörung der Pariser Bevölkerung gegen die verhaßten bevorrechteten Klassen und zu der Erstürmung der Bastille. Diese Handlung ist nicht festgefügt nach der Art der Epigonendramen. Durch eine Menge bunter Vorgänge und wiederum locker verbundener Einzelbilder wird vielmehr ein breites, detailliertes Zeitgemälde der vornehmen französischen Gesellschaft und ihrer Gegner entrollt. Besonders anschaulich und scharf wird der Kontrast zwischen den beiden Bevölkerungsschichten im zweiten und dritten Aufzuge des dreiaktigen Dramas geschildert. Durch eine bühnentechnisch schwierige, kühn geplante Szenerie wird dieser Gegensatz in beiden Akten zugleich im Bilde vor Augen geführt. Dadurch, daß die oberste Etage und die Plattform des Turmes de la Comté vertikal durchschnitten sind, hat Held vier Schauplätze zugleich gewonnen, in der obersten Etage rechts und links zwei Zellen für je einen Gefangenen, für die Frau Thuriot und ihren Gatten René, zwischen beiden Zellen das Treppenhaus und über ihnen die Plattform, zu welcher das Treppenhaus hinaufführt. Die Einheit des Ortes ist hier nicht durch ein Nacheinander verschiedener Schauplätze, sondern durch ihr Nebeneinander zerstört worden. Diese Dekoration hat ein dem Naturalismus nicht gemäßes Arrangement nötig gemacht: um ein unverständliches Durcheinander zu verhüten, wird entweder nur auf der Plattform oder in einer der beiden Zellen, wobei sich außerdem der Monolog als notwendig ergab, oder im Treppenhause gesprochen.

Die geringfügige Handlung, welche in der „Großen Sünde" die breite Massenschilderung nur zuließ, hat Bahr durch die eingehendere Berücksichtigung des Liebesverhältnisses zwischen seinem Helden und dessen Frau Elsa bereichert.

Im ersten Akt wird Heyden für den politischen Verein „Opposition" gewonnen, im zweiten wird mitgeteilt, daß er Führer des Vereins ge-

worden ist. Da löst die Regierung das Parlament auf und kündigt eine Revision der Verfassung an. Eine stürmische Aufregung bemächtigt sich des Volkes. Im dritten Akt kommt der latente Gegensatz zwischen Heyden und den unehrlichen Phraseuren des Vereinskomitees zum Ausbruch. Heyden ist der Unterliegende.

Hier könnte, wie in den „Neuen Menschen" nach dem zweiten Akt, das Drama sein Ende haben. Aber noch zwei Akte werden in loser Verbindung angereiht. Heyden, der ins Gefängnis gewandert war, hat sich innerlich befreit von seinen früheren Bestrebungen, als er zu Beginn des vierten Aktes heimkehrt. Er will nur noch der Liebe zu seinem Weibe Elsa leben. Aber diese will sich von ihm trennen. Heyden, aufs äußerste durch Elsa herausgefordert, tötet sie. Er wird über der neuen Enttäuschung irrsinnig.

Wie der dritte Akt der „Neuen Menschen", so hätte dieser Akt ein Stück für sich ergeben können: das Schicksal eines aus dem Gefängnis Heimkehrenden wäre das von Kretzer im „Bürgerlichen Tod", von Voß in „Schuldig" behandelte Problem gewesen.

Der ebenso lose hinzugefügte letzte Akt bringt des wahnsinnigen Heyden Betrachtungen über sein Schicksal: die große Sünde war, für die Wahrheit gegen die Lüge anzukämpfen.

Das nicht eben reiche Maß an Handlung ist umkleidet durch genaue Milieu- und Personenschilderung in den drei ersten und in dem letzten Akte. Eine Festversammlung des Vereins wird im ersten Aufzuge ausführlich gekennzeichnet, die verschiedensten Typen und Personengruppen werden vorgeführt. Zu Beginn des zweiten Aktes wird der intimere Kreis der Ausschußmitglieder charakterisiert und zum Schluß das Toben der über die Regierungsmaßregel empörten Volksmasse gemalt. Der dritte Aufzug enthält eine Protestversammlung gegen die Absichten der Regierung. Dabei sind wieder die verschiedensten Gruppen mit ihren Sonderzielen gestaltet. Während der vierte Akt Elsa und Heyden allein gewidmet ist, bringt der letzte eine tolle, intim ausgemalte Nachfeier eines Maskenballes.

Die Empörung einer bedrückten Menge ist der Vorwurf der „Weber" Hauptmanns. Klar wie die Dynamik und kunstvoll ist der Aufbau der schlichten Handlung, deren Einheitlichkeit durch keine stark hervortretende Liebesgeschichte mehr beeinträchtigt wird. In einzelnen Ausschnitten aus dem Leben der Menge, in denen die Abnahme der Ware vor den brutalen Angestellten eines hartherzigen Fabrikanten, die Häuslichkeit und die Arbeit einer Weberfamilie, die Zusammenkunft der Unzufriedenen im Wirtshaus, die Zerstörung eines Fabrikantenheimes, das Milieu eines friedfertigen Webers und seiner Angehörigen und der hinter der Bühne spielende Kampf der Weber mit den Regierungstruppen geschildert ist, wird die Genesis und der Verlauf des Aufstandes vorgeführt. Die Handlung

in Gang zu bringen, dazu dienen zwei Personen, Jäger und Becker, von denen jener, aus dem Militärdienst heimkehrend, in sein altes Milieu neu eintritt.

In langsamer Steigerung entwickelt sich die Fabel. Im ersten Aufzug hebt das leise Murren der unterdrückten Weber an, im zweiten wird es stärker, im dritten beginnt der Aufruhr, der im vierten anwächst zu sinnloser Zerstörung des Eigentums des reichen Fabrikanten; der fünfte Akt bringt die erbarmungslose Unterdrückung der aufständischen Masse durch die stärkeren Regierungsgewalten.

IV.

Alte und neue epische Elemente.

Die neue Dynamik und die neue Auffassung der Charaktere im Drama wurden dem Verlangen nach zeitgemäßem Gehalte der Dichtung verdankt. Beide Errungenschaften waren im Einklang mit dem Kausalitätssinn, diesem Allgemeingut des modernen Denkens, gewonnen worden. Er forderte, wie in der Dynamik, in der Psychologie und im Aufbau, eine verstärkte Illusion auch des äußeren Gewandes der Dichtung. Dieser Forderung aber widersprachen eine Reihe von Elementen zuweilen lyrischen, meist aber epischen Charakters, von Rudimenten einer älteren Erzählungstechnik, mit denen diese als mit selbstverständlichen und bequemen Hilfsmitteln gearbeitet hatte. Je reiner und energischer die neuen Kräfte und Gestalten im Drama durchdrangen, desto mehr wurden die alten, den Charakter des Neuen trübenden Elemente ausgeschieden, desto mehr wurden zugleich neue epische Bestandteile eingefügt.

A. Als alte epische Bestandteile — epische in einer verallgemeinerten Bedeutung gebraucht — können die meisten Monologe, das Beiseitesprechen, das Herausreden aus dem Zusammenhange um des Zuschauers, nicht um des Gegenspielers willen, breite Auseinandersetzungen für das Publikum, unrealistisch-poetisches Ausmalen von Zuständen und Stimmungen betrachtet werden. Sie finden sich in Lienhards „Naphtali“ wie in Fitgers Dramen, bei Walloth wie bei Bulthaupt.

Namentlich des bremer Stadtbibliothekars Dramen sind reich daran. Sie dienten dem berühmten Dramaturgen als selbstverständliche Mittel zur dramatischen Gestaltung seiner Stoffe. Da erzählen die Personen in langen Monologen für die Kenntnis des Zuschauers wichtige Dinge, da werden im Dialog Mitteilungen gegeben, die für die Personen auf der Bühne — sie wissen längst Bescheid — keine sind, wohl aber für den Theaterbesucher. Im „Verlorenen Sohn“ spricht Mathilde zu ihrem und des Magnus Jugendfreund Reinhardt: „Wie glücklich waren wir als

Kinder, Sie und er und ich; wie liebte er Sie um Ihrer ruhigen, bescheidenen Festigkeit willen, und wie entzückten wir uns mit der ganzen Welt an seiner wilden, feurigen, lachenden Jugend! War es nicht, als empfinge das Auge seiner Mutter alles Licht nur von ihm? Und flog es nicht selbst über die strengen, harten Züge seines Vaters wie Sonnenschein, wenn er seiner nur gedachte? Da kam der Krieg, und der Zwiespalt, der die deutschen Stämme trennte, klaffte mitten durch dies Haus und zerstörte seine Ruhe und seinen Frieden für immer. Die Freifrau war eine Preußin wie ich, und so schonsam sie schwieg, so ergeben sie sich sonst dem Willen ihres Gatten fügte, sie machte doch aus der Neigung und den Hoffnungen für ihr Land kein Hehl; der Freiherr aber, mein Oheim, stand in starrer, leidenschaftlicher Treue zu seinem Fürsten. Das Glück der Waffen entschied, wie Sie, wie Magnus, wie ich sogar schon damals, trotz meiner kindischen Jugend es erhofft und erfleht — und dies Fürstentum verlor seinen eigenen Herrn" usw. Selbst der Arbeiter Anton Roller hält seinen Monolog: „Anton (sich vor die Stirn schlagend). Schandbube du! — Aber sie ist es wert, daß man sich mit der ganzen Welt verfeindet! Scheltet nur, aber wundert euch nicht, daß die Sehnen erschlaffen, wenn man nichts zu tragen hat; und ich bin doch zum Lasttragen geboren und liebe mir das Schwerste am meisten, unerträgliches Glück, unsägliches Elend! — Was sie wohl sagen wird! Es ist auch verdammt lächerlich, daß ein armer Teufel seine Augen so hoch hebt. Aber ich bin doch ein ganzer Kerl, Donnerwetter, und es wäre was Tüchtiges aus mir geworden, wenn ich als Säugling ein anderes Lager gehabt hätte als staubige Bretter. — Was sie wohl sagen wird! Grüble nicht, sorge nicht! Was auch werden mag, du wirst ein bessres Los finden als das jetzige; hebt sie dich zu sich empor oder nicht, gleichviel — jedenfalls wirst du dich hernach nicht mehr wie jetzt verachten!" Nicht minder stört Bulthaupt durch Reflexionen oder Sentenzen die Lebenswahrheit der Gestalten. Die klugen Worte entquellen nicht organisch ihrer Seele. Wie reflektiert und sententiös ist es, wenn Gerold Wendel sagt:

„Laß die Taube
Vom Himmel niederfahren — unbefleckt
Vom Staub der Erde kehrt sie nicht zurück.
Was rein im klarsten Äther der Gedanken
Geboren ward, erliegt dem Fluch des Fleisches,
Und jedem Heiland folgt sein Judas nach."

In unmöglicher Situation wird in der „Neuen Welt" beiseite geflüstert. Adone wird gebeten, Behaims Ende zu erzählen. Man wartet gespannt, als er zögert. Da flüstert ihm Fray Leon zu: „Ihr müßt". Adone entgegnet ihm ebenfalls flüsternd: „Ihr wollt es und kennt doch mein ganzes Elend? Also wieder diese furchtbare Selbstzerfleischung, diese entsetzliche Lüge?" Darauf Fray Leon: „Begeht sie — aber sühnt sie um so treuer. Erzählt!"

In Harts „Sedan“ hält sogar Kaiser Napoleon III. lange Monologe in Versen. Wildenbruch wußte, daß breites Ausmalen der Theaterwirkung hinderlich sein kann, und so beschränkte es der nervös Vorwärtseilende. In den „Quitzows“ und dem „Generalfeldobersten“ ist das Beiseitesprechen verhältnismäßig selten angewandt, Reflexionen und Sentenzen, die Wildenbruch in früheren Dramen hie und da gern einstreute, sind verschwunden.

Reichlich gebrauchte Voß die bequemen technischen Mittel des Selbstgespräches, des Fürsichredens, der epischen Ausbreitungen und Mitteilungen an den Zuschauer, bis er unter dem Einfluß der neuen realistischen Forderungen, vor allem in „Schuldig“, den Monolog und das Beiseite stark einschränkte. In „Mutter Gertrud“ unterhält sich der Pastor nicht bloß mit Gertrud, sondern zugleich mit den Leuten im Zuschauerraum, denen er mehrfach eröffnet: „Ich muß es ihr vorsichtig beibringen,“ nämlich die Nachricht, daß der Baron Salten Anspruch auf seine Kinder erhebt, „Ich muß es ihr langsam beibringen, so auf Umwegen,“ „Vorsichtig! Vorsichtig!“ „Ich muß Zeit gewinnen“ usw.

Liliencrons „Knut“ weist sogar zwei Monologe auf, die belauscht werden, der eine zum Verhängnis Knuts. Frisch und realistisch wirkt ein Selbstgespräch, welches in den „Merowingern“ die ihrem Gatten Chlotar entflohene, bei Theuderich und Brunhilde wohl aufgenommene Bertrada hält:

„Bertrada (die Hände unter den Nacken schlagend; nach rechts in die Gegend schauend).

La, la, la, la, . . ., er hätt' mich steinigen lassen,
Wär ich nicht wie die Hindin hergeflogen,
Und hätte Schutz gesucht in Brunhilds Armen.
Die alte Hexe hat mich aufgenommen . . .
La, la, la, la . . . Ich mag nicht Nonne werden;
Und dieser Hof hat manchen Falken wohl,
Der mir den Reiher aus den Lüften holt . . .
La, la, la, la . . . und manchen jungen Ritter
La, la, la, la . . . und König Theuderich . . .
Zwar ist er sehr gesetzt und ernst und finster,
Doch ich bin Königin bald . . . sein Weib ist tot . . .
Und Sigibert . . . la, la, la, la . . . so hübsch . . .
So zart und weiß wie junger Birkenwuchs . . .
Was schiert mich Krieg und Pest, ich bin gesund,
Und dieses Leben welkt die Blumen schnell,
Drum will im Garten ich spazieren gehn
Und mich in dunklen Lauben niederlassen,
Eh' mir der Herbst das frische Grün verregnet . . .
(sie lauscht versteckt ins Zelt)
Ach Sigibert . . . ob er schon küssen kann . . .“

Wie hier drängt häufig der Lyriker Liliencron den Dramatiker zur Seite. In alle vier Dramen flicht der Dichter lange balladenhafte Erzählungen ein. So schildert Matthäus im „Trifels und Palermo“ folgende Episode aus der Belagerung Neapels durch Kaiser Heinrich:

„Matthäus. Die Katze Tod schon lauerte zum Sprunge,
Doch ritt der Kaiser ihrem Winkel weit
Vorbei, daß sie die Tatzen mürrisch einzog.

Pappenheim. Erzähl es uns.

Markward. Du machst uns neugierig.

Matthäus (erzählend). Die schwarze Pest, ihr wißt es, stank im Lager.
Kein Wassertropfen, selbst im tiefsten Grunde,
Stand mehr in Fluß und Spalt und kleinster Rinne.
Statt dessen kroch dort seltsamlich Gewürm,
Das aus der fürchterlichen Hitze wuchs.
In all dem Sterben hielt der Kaiser aus. (Pause.)
Sein Purpurzeltdach goß ein dumpfes Rot
Ihm auf die bleichen Wangen, als wir einst,
Die Bischöfe, die Fürsten, seine Räte,
An einem Mittag schweigend ihn umstanden.
Er saß und sann. Wir alle glaubten sicher,
Daß er an Rückzug denke von Neapel.
Daß ihn der ewige Spatenstich zum Grabe,
Den ihm die Pest vorzirpt, beschäftige.
Doch er, nach langem Brüten, taucht die Stirn
Aus bodenlosen Strömen der Gedanken,
Sieht uns der Reih nach an, ganz abwesend,
Erhebt vom Sessel sich und spricht: Nach Indien,
Den Zeigefinger scharf nach Osten streckend.

Pappenheim. Nach Indien! Verläßt der Plan ihn nicht,
Selbst wenn die Pest ihm ihre Fratze zeigt?

Matthäus (schneller). Kaum war das Wort gesprochen, als Tumult
Vorm Eingang seine wirren Glocken läutet.
(Wie in Parenthese)
Ganz unerhört! Vorm kaiserlichen Zelte!
(Wie oben)
„Margaritone", klingt es durcheinander,
„Margaritone zeigt sich vor den Toren!
Und fordert einen Ritter auf zum Zweikampf."
(Kleine Pause).
Und Margarito war's, wer kennt ihn nicht,
Den Führer der Normannen in Neapel.
Ein Goliat groß, nahm er als Pfeile nur
Scharf zugespitzte junge Sechsfußtannen.
Sein Schwert glich . . .

Pappenheim (lächelnd). Halt! S'ist gut; wir wissen's schon.

Matthäus (ernst). Und auseinander schlug der Schlitz, daß grell
Ein Sonnenmeer den Hohenstaufen traf.
Der ruft, nein, brüllt, ein Alpensturm: Den Schild!
Den Hengst aus Flandern vor! Die Schienen!
(kleine Pause; schneller)
Schon sitzt er eingeklemmt im Hakensattel,
Schon legt er auf des Schildes Rand die Lanze,
Und beugt sich vor — da wollten wir ihm nach.
Doch er winkt ab, und jagt allein und stürmt
Auf Margarito . . . Staub . . . Zwei goldne Feuer,
Die funkelnd, glitzernd, ineinanderfließen . . .

Vom Gaul sind beide . . . Margarito sinkt . . .
Und blendend zischt des Kaisers furchtbar Schwert
Durch des Normannen Halsring, durch den Hals . . .
Markward. Bei Gott! und dann? . . . Erzähle weiter, weiter . . .
Matthäus. Tritt Kaiser Heinrich ruhig an den Bügel,
Und langsam, vom Triumphgeschrei umflutet,
Säumt er heran . . . Am Sattel hängt das Haupt
Margaritones, Blut auf Blut vertröpfelnd,
Wie Spuren einer angeschweißten Löwin.
(langsamer)
Der Kaiser naht. Sein Hengst schnauft, tanzt und stapft,
Und schickt aus Stolz die Mähnen an die Wolken.
(kleine Pause)
Die Haare des Normannenhauptes lösend,
Mit denen er's am Riemzeug festgeknotet,
(nachahmend mit der Hand)
Hebt er es hoch am Schopf mit seiner Linken
(wie in Parenthese)
— Und Tropfen leckt auf Tropfen noch vom Hals —
(wie oben)
Und kollert's in den Sand, steigt ab und ist . . .
Verschwunden."

Besonders primitiv verfährt Martin Greif, der gleich im Beginn seiner Stücke mit Vorliebe allerlei Aufklärungen über die Situation gibt, ohne daß sie sich aus ihr rechtfertigen ließen. Ein Übermaß an Reflexionen enthält neben den übrigen epischen Bestandteilen alten Charakters „Waiblinger" von Kirchbach und namentlich „Graf Lothar" von Flaischlen. Kirchbachs Held kann es nicht unterlassen, sogar den einfachen Glasbauern mit seinen Reflexionen zu überschütten:

„Glasbauer (in der Tür). Ins Bett san's schon. All's dunkel —
Waiblinger. Siehst du nicht,
Daß heller Tag hereinscheint?!
Glasbauer. Wer da! Halt!
Waiblinger. Der Mond macht alles hell. Er borgt sein Licht
Der Sonne ab. Siehst du das Sonnenlicht,
Das er hereinwirft, nicht?! Das ist der Tag,
Der ewig graut, wo andre Welten selber
Die Sonne schaun!
Glasbauer. Ha! Du! Was schaffst da noch?!
Waiblinger. Den Mond verfluch ich, daß er dich bescheint!
Du solltest ewig durch das Dunkle tappen,
Denn du bist wie das dunkle Chaos, das
Niemandem Licht schenkt."

Für Flaischlens dissolutes Drama sind lang ausgesponnene Monologe, breite Darlegungen, Fürsichsprechen, ausgedehnte Reflexionen, Gemeinplätze wieder besonders charakteristisch.

Alberti, dessen Tendenz ein realistisches Drama war, steht an einer Stelle seines „Brot!" Bulthaupt nicht nach in der Plumpheit, mit der er beiseite sprechen läßt: der Bürgermeister Probst will es angesichts der Bauerngefahr weder mit den Katholiken noch mit den Evangelischen

verderben. Er fordert den Abt Liborius und den evangelischen Prediger Dr. Rüdiger auf: „Reicht mir die Hände, ihr Herren — (für sich) Wer weiß, welcher einst siegt, der Papst oder der Luther: so verderben wir es mit keinem. — Und auch Ihr, Herr Graf, und Ihr, Herr Ritter —". Eine Menge Menschen steht umher, während er beiseite spricht.

Bruno gebraucht in seinem Hohenstaufendrama nur kurze Monologe, das Beiseitesprechen ist seltener angewandt, die breit erzählende Manier zurückgetreten, wenn auch noch nicht verschwunden.

Bleibtreu hat trotz seines Strebens nach einer realistischen Dichtung nirgends auf den Monolog verzichtet, nirgends auch auf das Fürsichsprechen. Und wenn er auch Reflexionen und Sentenzen im allgemeinen vermeidet, so wird doch noch vieles für den Zuschauer gesagt, was das Eigenleben der Personen stört, und manche breite epische Ausführung gegeben, die ein naturalistischer Dialog nicht dulden würde. Der „Dämon" beginnt mit einem Monolog und schließt mit einer Rede, die wie eine Abhandlung klingt. Neipperg in „Lord Byrons letzter Liebe" sagt für sich, während er Theresa seinen Arm anbietet: „Kokette". Im „Schicksal" entwirft Napoleon, dem Josephine eben den Oberbefehl über die italienische Armee verschafft hat, in Gegenwart der anderen Personen sofort seine Pläne für sich:

„Josephine . . . . (Neckisch.) Siehst du, daß wir Frauen doch nicht so dumm sind, wie wir aussehen?

Bonaparte. O du! — (Halblaut vor sich hin, in abgebrochenen Sätzen.) Der Einbruch in Italien muß durch den Paß am Meere geschehn. Man muß Piemontesen und Österreicher trennen. Erst Sardinien zum Frieden zwingen, dann die Lombardei erobern. So wird's ein Leichtes sein, nach dem Fall von Mantua bis an den Brenner vorzudringen. Dort kann man der Rheinarmee die Hand reichen und so, ins Herz der Habsburger Monarchie stoßend, den Frieden vorschreiben."

Im „Faust der Tat" liest sich Oberst Hammond einen langen von Cromwell erhaltenen Brief vor, der dem Zuschauer zum Verständnis der Handlung verhelfen soll. Auch die Dramen, in welchen moderne Personen die Träger der Handlung sind, enthalten jene epischen Elemente, so in hohem Maße „Volk und Vaterland".

Julius Brand, der in vieler Beziehung so moderne Dichter, bietet die reiche und doch knapp zusammengefaßte Handlung seines „Nero" häufig in Erzählungen und diese oft sogar in der Form längerer Monologe dar. Und ebenso gern breitet er Gedanken, Gefühle und Absichten seiner Personen in Selbstgesprächen ausführlich vor den Zuhörern aus. So spricht Nero Gedanken aus, die man wohl instinktiv fühlen, aber im Moment nicht so in Worte fassen würde (was der tote Dichter natürlich selber sehr wohl wußte): „Nero (indem er wie berauscht auf Rom sieht).

Ha, stolze Stadt! jetzt liegst du unterm Fuß des Knaben! O Rom! wollüstige Wut faßt mich im Gedanken, daß ich mein dich nennen darf —

einsaugen möcht ich deine Luft mit allen Poren meines Körpers, dich umklammern mit Riesenarmen! Dort in der Ferne die trübe Wolke, das Meer! — es ist keine Grenze meiner Macht. Mir gilt heut jeder Gedanke der Menschen vom Ebro bis zum Euphrat, von mir erwarten sie Glück, auf mich bauen sie das Gebäude ihrer Hoffnungen, mir zu dienen, mir zu gefallen, ist ihr heißester Wunsch.

Der stolzeste Senator — jetzt beut er mir den Gruß, die vornehmste Fürstin, jetzt sucht sie meinen Blick.

Jetzt bin ich nicht der unbekannte Sohn des Domitius mehr, jetzt bin ich nicht mehr der Eindringling in die kaiserliche Familie — jetzt bin ich nicht mehr der unbedeutende Knabe, jetzt bin ich Nero, der Erbe der Cäsaren."

Auch die übrigen Elemente der alten Erzählungstechnik sind Brands Dichtungen nicht fremd.

Je mehr die realistische Dynamik die idealistische durchdrang und beiseite schob, desto mehr wurden die epischen Bestandteile der alten Art eingeschränkt und vertrieben. Der starke Handlungsstil, der besonders viele Mitteilungen verlangte, mochte dabei mitwirken, daß diese über Schwierigkeiten leicht hinweghelfenden Mittel doch noch lange selbst von Autoren, die, wie Bleibtreu, bewußt nach Realismus strebten, festgehalten wurden.

Während sich im „Emporkömmling" noch lange Monologe finden und auch der Doktor Hammer in Anzengrubers „Heimg'funden" noch ein ausgedehntes Selbstgespräch hält, werden sie im „Bürgerlichen Tod", in der „Ehre", der „Firma Goldberg" und in „Stahl und Stein", wo schließlich nur noch zwei kürzere vorkommen, immer knapper. Das Beiseitesprechen ist schon im „Emporkömmling" recht spärlich geworden; während Sudermann es in der „Ehre" noch ziemlich häufig anwendet, ist es in der „Firma Goldberg" wieder zurückgedrängt und in Anzengrubers „Stahl und Stein" ganz vermieden. Das Herausreden aus der Situation, dem Verständnis des Zuhörers zuliebe, findet sich, wenn auch nicht häufig, doch noch in all den erwähnten Dramen. So zu Beginn des „Bürgerlichen Todes" in einem Gespräch zwischen Wölm und Frau von Ulbrich:

„Frau von Ulbrich. Vor allem eine Frage: Glauben Sie bestimmt, daß Martin Haupt nicht mehr zu den Lebenden gehört?

Wölm. So weit menschliches Ermessen dabei in Erwägung gezogen werden kann, glaube ich es. Wer während dreier langen Jahre keine Minute gefunden hat, um seinen tiefbetrübten Angehörigen ein Lebenszeichen zu geben, ist entweder tot oder als verschollen zu betrachten.

Frau von Ulbrich. Man muß es leider annehmen.

Wölm. Überdies, Frau Major, wissen Sie, was wir getan haben, um seinen Aufenthalt zu erfahren.

Frau von Ulbrich. Das Menschenmögliche.

Wölm. In allen größeren amerikanischen Zeitungen wurden Aufrufe erlassen, den Erfolg kennen Sie ja — er war gleich Null.

Frau von Ulbrich. Wenn er sich nun aber während dieser Zeit garnicht in Amerika befunden hätte?

Wölm. Ja, Frau Major, dann liegt es nicht an uns. Wir konnten uns nur nach dem richten, was er uns damals aus Hamburg mitteilte: daß er sich einmal vorgenommen habe, New-York in der Nähe kennen zu lernen.

Frau von Ulbrich. Einer seiner wunderlichen Einfälle!"

Hier ist zugleich das Bemühen, die Mitteilungen unauffällig, realistisch anzubringen, deutlich zu spüren. In realistischer Prosa werden jetzt auch die Monologe gehalten. Als Barbara zu Anfang des dritten Aktes der „Firma Goldberg" aus dem Schlafe geklingelt wird, redet sie mürrisch vor sich hin: „Was gibt's denn, daß man so spät in der Nacht aus dem Schlaf geklingelt wird? Ist Feuer auf dem Dach oder sind die Hexen los? (Es klingelt wieder.) Da, noch einmal! (Das Licht auf den Mitteltisch setzend und zum Erker gehend.) Es ist mir gar nicht recht geheuer! Soeben hat's mir von dem unmoralischen Vogel geträumt, von dem Kuckuck, und das bedeutet Unglück, sagte meine Mutter."

Gumppenberg hat noch keine vollnaturalistische Dynamik in seinem „Thorwald", er hat auch seine Sprache noch nicht vollkommen gereinigt von der alten Epik. Neben kürzeren Monologen findet sich ein langer. Der Ton dieser Selbstgespräche ist realistisch, und epische Elemente der neuen Art, psychologische Bemerkungen über die Mimik der Personen, durchsetzen sie. Ein Beispiel: Gina ist allein auf der Bühne; Högne hat sie eben verlassen, des Königs Feinde herbeizurufen:

„Gina (bricht, ihm nacheilend, bei der Türe zusammen).

Ah! Was wird das werden? was hab' ich getan? Meinen Vater — Bruder — wenn man sie ergreift — fortschleppt in Fesseln — zum Blutgericht . . nein — nein! Ich muß sie warnen!

(Sie hat sich aufgerafft und eilt in wilder Hast gegen die Türe im Vordergrunde links.)

Warum? Ihn verlieren?

(Sie hält inne und taumelt zurück, stammelnd.)

Ihn verlieren? Ihn? Nie — nie! Ich kann nicht . . und will nicht — will nicht!

(Sie ist im Vordergrunde rechts zusammengebrochen. . .)."

Von den übrigen epischen Elementen ist namentlich die Exposition für den Zuschauer und das breite Ausmalen, wenn auch nicht gänzlich ausgemerzt, so doch stark beschnitten worden.

Bahrs „Neue Menschen" beginnen gleich mit einem Monolog, der über Anne und Georg unterrichtet. Noch tritt zuweilen das Fürsich auf, aber nicht mehr so ungeschickt wie früher: „Georg (noch immer [der abgehenden] Hedwig nachsehend, vor sich hin). Herrliches, herrliches Mädchen!

— Und sie mußte —! Oh! (Knirschend.) Zertreten könnte man diese Welt vor Grimm!" Noch wird manches für den Zuschauer gesagt. In einer Rede von fast sieben Seiten erzählt Anne unter anderem Georg Hedwigs auch ihm wohlbekannte Vergangenheit. Wo sich Reflexionen finden, da sind es Gedanken der Personen. Die Gestalten dienen hier also dem Dichter nicht mehr bloß zum Sprachrohr für seine geistreichen Einfälle.

Trotz seines stark fortschrittlichen Charakters hat Held, den seine Neigung zur Romantik ebenso wie Bleibtreu und Brand vom konsequenten Naturalismus mit entfernte, manche Reste der alten Epik im „Fest auf der Bastille" bewahrt. Den Monolog konnte er kaum fallen lassen, wenn er nicht die beiden allein in ihren Zellen weilenden René und Katharina Thuriot zu gänzlichem Schweigen hätte verdammen wollen. Natürlich läßt er die Selbstgespräche in der neuen realistischen Sprache halten. Neben dem Monolog, dem Herausreden für den Zuschauer und breiten, freilich sehr dem Realismus angenäherten Darlegungen hat er auch das Beiseite nicht ganz getilgt. Aber während in früheren Dramen Personen für sich sprechen, ohne daß die Dabeistehenden etwas merken, wird Helds Camille Thuriot aufmerksam, als Jacques zu sich spricht:

„Jacques . . . . (für sich). Er weiß noch nicht alles. Sag ich's ihm? Zuviel auf einmal. Später vielleicht.

Camille. Was murmelst du?"

Da, wo der Sieg der neuen Dynamik, der Sieg des Triebes und des Milieus, entschieden ist, sind höchstens noch ganz schwache Spuren der alten Erzählungstechnik vorhanden. Wo jetzt das Fürsichsprechen auftritt, da ist es wegen seines realistischen Charakters berechtigt. In Halbes „Freier Liebe" ist es zum „halb für sich" geworden. Schwind in der „Großen Sünde" äußert, Heyden bedauernd, den er der unbedeutenden Elsa verzückt nachschauen sieht „(im Fortgehen, indem er sich eine Zigarre anzündet, für sich): Mich dauert der arme Junge!" Der im selben Stück zu Beginn des vierten Aktes sich findende Monolog ist auf wenige Worte reduziert, und zwischen diese hat der Dichter eine genaue Beschreibung des seelischen Verhaltens in der neuen epischen Manier geschoben: „Heyden (mit kurzgeschorenem Haar und Bart, bleich wie jemand, der eine schwere Krankheit überstanden hat. Er stürzt durch die Türe des Hintergrundes, in Hut und Überrock, herein. Er überfliegt mit einem raschen, sehnsüchtigen Blicke, als ob er etwas suchte, das Zimmer und hält dann plötzlich an mit fragender Verwunderung, wie jemand, der überrascht ist, etwas nicht zu finden, das er sicher erwartet hat. Dann, mit fieberischer Hast, eilt er nach der Türe links, stößt sie heftig auf und ruft mit ausbrechender Bewegung): Elsa! (Er tritt einen Augenblick in das Nebenzimmer, kehrt dann zurück, tut unschlüssig einige Schritte, unruhig, wie einer, der seine Erregung kaum zu bezwingen vermag. Dann, indem er Hut und Rock auf einen Sessel wirft, halblaut vor sich hin murmelnd.) Sie ist mir

entgegengegangen, und wir haben uns verfehlt . . . Offenbar. (Er geht nachdenklich einige Male durchs Zimmer. Dann bleibt er stehen, sieht sich langsam im ganzen Zimmer um. Dann setzt er sich in den Fauteuil, streckt sich aus, zündet eine Zigarre an, aus der er, das Haupt zurückgelehnt, die Augen geschlossen, mit sichtlichem Behagen einige Züge tut.) Ja, das geht einem am meisten ab. (Er steht wieder auf, nimmt einige Zeitungen vom Tisch, um sie, nachdem er einen Augenblick darin geblättert, wieder zurückzulegen und beginnt, von innerer Unruhe getrieben, seine Wanderung durchs Zimmer aufs neue. Er blickt eine Zeitlang durch das rechte Fenster in die Landschaft hinaus, kehrt sich dann um und mustert mit einem langen Blick das ganze Zimmer, mit dem Auge bei jedem einzelnen Gegenstande verweilend, bis dieser zuletzt an dem Bilde seines Vaters hängen bleibt. Er nähert sich demselben und versinkt in eine lange, schmerzliche Betrachtung. Endlich bewegt, mit einem tiefen Seufzer.) Daß du so Recht behalten mußtest, mein Vater! (Er reißt sich los und setzt seine Wanderung nach vorne zu fort. Wie er dabei an dem Spiegel vorüberkommt und sein eigenes Bild darin erblickt, hält er an und betrachtet sich lange forschend. Dann mit bitterer Lustigkeit.) Das nennt man also eine Verbrecherphysiognomie! Man stellt sich alle diese Dinge ganz anders vor. (Er starrt wild vor sich hin, dann, mit einer Bewegung, als ob er das alles, was ihn bewegt, mit einem jähen Ruck abschütteln und hinter sich werfen wollte, seufzt er tief auf.)" Noch mehr als hier nähern sich im Selbstgespräch der Helene Krause am Schluß von „Vor Sonnenaufgang" die Worte Trümmerstücken eines inneren Monologes. Im „Friedensfest" wird einmal von solch einem inneren Monolog nur ein Wort laut: „Robert scheint gegen Ende des Gesanges [der Ida im Nebenzimmer] unter den Tönen physisch zu leiden. Die Unmöglichkeit, sich dem Eindruck derselben zu entziehen, scheint ihn zu foltern und mehr und mehr zu erbittern. Unmittelbar nach Schluß des Verses entfährt ihm — gleichsam als Trümmerstück eines inneren Monologes — unwillkürlich das Wort: Kinderkomödie! in einem beißenden und wegwerfenden Tone."

Wie „Das Friedensfest" sind „Die Familie Selicke" und „Freie Liebe" rein von den alten epischen Elementen.

B. Die Gestalten der Epigonendramen waren gleichsam raum- und zeitlos, Wesen von nirgendwo und nirgendwann. Leute mit ihrer seelischen Struktur erschienen in Dramen, die im zehnten und im neunzehnten Jahrhundert nach Christus, im alten Ägypten und im modernen Deutschland, in der Arbeiterhütte und im Palast des Königs spielten. Was brauchte bei solchen Gestalten besonderes Gewicht auf die Schilderung ihrer Umgebung gelegt zu werden, die doch keine Bedeutung für sie hatte. Allgemeinste Angaben konnten da genügen. Und so wenig wie das Milieu wurden die Personen selber genauer charakterisiert.

Erst als die Personen eingeordnet wurden in bestimmte, für ihr Schicksal wichtige Verhältnisse, und als eine feinere, namentlich die Triebe beobachtende Kenntnis des Seelenlebens gewonnen wurde, da stellte sich eine immer detailliertere Charakterisierung der neuen Schicksalsfaktoren mit modernen epischen Mitteln ein. Ein Stoffwechsel erfolgte. Während die alten epischen Bestandteile ausgeschieden wurden, drangen zugleich neue anderen Charakters ein. Jene schwächten die Illusion, diese förderten sie.

So wenig wie das Milieu- und Triebdrama die alten epischen Elemente kennt, so wenig kennt das Leidenschaftsdrama die neuen. Die Brüder Hart, beide Repräsentanten des Epigonentums in ihren ersten Dramen, erklärten in den „Kritischen Waffengängen" die Anhäufung schildernder Details bei Zola für einen Fehler.

Nichts von dem Milieu oder Personen genauer beschreibenden Beiwerk enthalten Bulthaupts und Greifs Dramen.

Heinrich Hart und Walloth empfinden es noch nicht als organischen Bestandteil ihrer Stücke; nicht innerhalb, sondern erst am Schluß des „Sedan" und des „Johann von Schwaben" bringen sie einige für ihre Personen charakteristische Bemerkungen. Hart gibt da das Alter mehrerer Personen an. „Über Masken und Trachten", heißt es ferner, „wage ich keine Vorschriften zu machen, sondern muß es den Darstellern überlassen, besonders in der Kleidung mit Geschmack zu wählen, damit die Wucht des Tragischen unter der Nüchternheit der modernen Tracht keine Einbuße erleide. Doch ich weiß ja, daß ich diesem Geschmacke trauen darf. Nur das eine: Napoleon trägt im 1. Akte Zivil, im 3. einen bequemen Waffenrock, im 4. und 5. Akte Generalsuniform . . ." Walloth, im Gegensatz zu den Naturalisten mehr die abstrakten Eigenschaften des Charakters als die äußere physische Erscheinung betonend, schildert Kaiser Albrecht und Johann: „Der Kaiser finster, mißtrauisch, Vereinigung von Heuchelei und Gemüt. Im III. Akt plötzlich durchbrechende Todesangst durch Würdegefühl maskiert. Einäugig. Johann. Schwäche, die sich bis zur Weichheit steigert, Kraft, die leicht über das Ziel hinausschießt, Ehrgeiz ohne Plan und Ziel, Naivität im Vertrauen auf andere, mißtraut sich und seiner Kraft. Echt deutsch. Von Gestalt hager, aber nicht unschön, stets gereizt, zerwühlt. Seine Kraft ist mehr Überreizung der Schwäche, seine Schwäche ist Mißtrauen in seine Kraft." Entsprechend der idealistischen Leidenschaftsdynamik und dem konzentrierten, kunstvollen Aufbau seiner Dramen, weist Walloth die Einfügung zahlreicher epischer Elemente der neuen Art ab.

Wie dürftig sind auch die charakterisierenden Bemerkungen des „Realisten" Alberti in „Brot!" über Dietrich von Farnrode, der als „großer, starker Mann mit kohlschwarzem Bart" und über Liborius, der als „dicker Herr" gekennzeichnet wird.

Wenn Wildenbruch in seinen historischen Dramen Szenerie und Aussehen seiner Personen genauer beschreibt, so kehrt er vor allem das Theatralisch-Wirksame hervor. Als Harold nach seiner Flucht aus der Normandie wieder am Hofe Eduards erscheint, da ist er „bleich, verstört; ohne Kopfbedeckung, das Haar hängt wirr herab, sein Mantel zerrissen". Der Strausberger Bürgermeister Wins in den „Quitzows" tritt auf „in zerbrochener Rüstung, mit verbundenem Kopf, auf Stroband gestützt". Der Winterkönig Friedrich im „Generalfeldoberst", der sein Heer feige verlassen hat, „kommt rasch, seine Kleidung ist mit Staub und Schmutz bespritzt, er trägt den Hut auf dem Kopf, den er beim Eintritt abnimmt, worauf die Anwesenden sich verneigen. Das Haar fällt ihm in langen verwilderten Locken über das Gesicht; sein Antlitz ist blaß und verstört". Der aus der Schlacht am weißen Berge kommende „Johann Georg ist ohne Kopfbedeckung, mit verwildertem Haar und zerhauenem Koller, dem man die Schlacht ansieht". In „Opfer um Opfer" sind Bemerkungen über die Mimik häufiger als in anderen den achtziger Jahren angehörenden Dramen Wildenbruchs.

Die Beschreibungen, welche Voß von der Szenerie gibt, gehen oft über die für den Regisseur notwendigen Angaben hinaus, und zwar um so mehr, je näher der Dichter dem Realismus kommt. Als Szenerie zum zweiten Aufzug der „Eva" gibt er an: „Großmustrige braune Tapete, Plafond mit Stuckaturen, massive gradlinige Möbel; die Sessel mit braunem Wollenstoff bezogen. An den Wänden Kupferstiche. Im Hintergrund Erker mit sogenanntem „Tritt". In dem Erker ein Nähtisch. Auf dem Fensterbrett ein Efeustock. In der Nähe des Erkers ein altmodischer Sekretär. Links vorn ein Kachelofen. Davor ein Lehnstuhl und ein Spinnrad. Etwas seitlich Stuhl und Tisch, darauf eine Lampe, die Bibel mit einer Brille. Rechts vorn ein runder Tisch mit brauner Decke. Eine Tür im Hintergrund führt auf den Flur, links geht es in die sogenannte „gute Stube", rechts ins Kinderzimmer. Neben der Tür im Hintergrund eine Schwarzwälderuhr. Zwischen dieser Tür und der Tür links an der Wand ein Spiegel. Durch die Fenster des Erkers Blick auf beschneite Dächer." Wie Voß schon durch eindrucksvolle Szenerie wirken möchte, so schreibt er als Tracht für seine Personen gern impressionistisch geschaute, malerisch stimmungsvolle Kostüme vor. Alexandra erscheint am Weihnachtsabend „in einem sehr einfach gemachten mattfarbigen Seidenkleide, meergrün oder violett, mit kurzer Schleppe, weiße Weihnachtsrosen, sogenannte Christblumen, im Haar". Mit wenigen Strichen deutet er zuweilen die Physiognomie seiner Figuren an. Besonders weit geht er darin wieder in der „Eva", wenn er auch fernab bleibt von der Manier der konsequenten Naturalisten. Hier schildert er die Frau Dörte Hempel, die Frau Braun, die Pastorin usw. Die psychologisch-mimischen Bemerkungen werden häufiger. In den früheren Stücken entsprechen sie freilich meist noch der alten Psychologie. Als Hilmar in

„Mutter Gertrud“ erzählt, daß man ihm seines Vaters wegen bei einer Beleidigung das Ehrengericht verweigert hat, da springt Hans Jürgen auf, „hält sich an seinem Stuhl fest, dessen Lehne er so fest umklammert hält, daß sie abbricht. Er wirft die Stücke hin. Pause.“ Immer genauer wird die Mimik der Personen festgehalten, immer öfter setzt Voß impressionistisch Eindruck neben Eindruck. Im ersten Akte des Dramas „Wehe den Besiegten!“ heißt es am Schluß, wo die Ankunft Kaiser Napoleons geschildert wird: „(Mario hat aufgeschlossen. Einer der Begleiter des Kaisers steht am Tor. Antonio geht mit der Fackel hinaus und leuchtet. Man sieht den Kaiser, in einen Mantel gehüllt, langsam über die Felsen herankommen.)

Der Kaiser (am Tor stehend). Ein düstres Haus. (Tritt ein.)

Gräfin (kommt vor). Der Himmel segne Ihren Eingang, Sire. (Verneigt sich.)

Der Kaiser (neben dem Antonio mit der Fackel steht). Gräfin von Saint-Aubonne — Euer Name ist mein Feind; doch ich vertraue meinem Feinde. (Kommt vor.) Wer ist dieser Jüngling? (Fixiert Mario.)

Gräfin. Mein Sohn.

Der Kaiser (wirft einen Blick auf die Gräfin, scheint zu stutzen, sieht nochmals Mario an; dann zur Gräfin gewendet). Geleitet mich, Madame.

(Antonio leuchtet vor, steckt die Fackel in einen eisernen Ring am Schloßeingang. Der Kaiser tritt mit der Gräfin ein; die beiden Generale und Antonio folgen.)

Mario (stürzt zum Hause vor, reißt die Fackel aus dem Ring, hebt sie in die Höhe). Wenn dies dein Leben ist — ich lösch' es aus. (Löscht die Fackel.)“

Voß nähert sich, während zugleich die Lebenswahrheit der psychologischen Angaben zunimmt, mehr und mehr der Schilderung im Sekundenstil: „Eva (allein. Sie seufzt tief auf, fährt sich mit der Hand über die Stirn, beginnt leise vor sich hinzusummen, geht dabei aufräumend durch das Zimmer; verstummt, bleibt stehen, blickt vor sich hin, spricht):

„Hab' dich von Herzen lieb,
Über alle Maßen,
Kann von dir nicht lassen — —“

Gott, mein Gott! (Schlägt beide Hände vors Gesicht.)“ usw. Noch fortschrittlicher als in „Eva“ ist Voß in „Schuldig“ und in der „Neuen Zeit.“

Liliencron, dessen scharfe Augen lebendig das Charakteristische an Dingen und Menschen rings erfaßten, malte das Bühnenbild mit besonderer Sorgfalt und Freude an Einzelheiten aus, nicht weil er das Milieu wie die Naturalisten als einen das Schicksal der Personen mitbestimmenden Faktor ansah, sondern aus Lust am impressionistisch-malerischen Eindruck. Die Szene zum zweiten Akt seines Hohenstaufendramas ist Palermo: „Eine offene, in einen herrlichen Garten auslaufende, weite, luftige

Marmor-Veranda. Der Blick geht auf den Meerbusen. Orangen, Zitronen und Dattelpalmen. Rechts und links im Hintergrunde: breite Treppen, deren erste Stufe nur gesehen wird. Es ist ein köstlicher, heißer Südenstag. Das blauste Meer, der blauste Himmel. Links ruht auf einem Sessel (arabische Kunst) die Kaiserin Constantia in prächtigem Gewande; sie ist gleichaltrig oder etwas jünger als ihr Gemahl. Hinter ihr ist eine Mohrin mit riesigem Pfauenwedel, den sie nur andeutungsweise zuweilen gebraucht. Im Bogen hinter dem Stuhle der Kaiserin ein buntes Gefolge; Sarazenen und Mohren in phantastischen Kostümen dürfen nicht fehlen. Vor der Kaiserin ist die Bühne frei. Wenn der Vorhang in die Höhe gegangen ist, bleibt das vorstehende Arrangement einen Augenblick gleichsam ein lebendes Bild. Der Zuschauer hat einige Sekunden Zeit, sich daran zu erfreuen. Hinter der Szene wird eine rasche Sizilienne gespielt, die sich schnell nähert. Eine Tänzerin tanzt aus der rechten Kulisse hervor in Begleitung vom Volk und gibt eine Tarantelle zum besten. Dann verschwindet sie links. Nun tritt Acerrino vor, beugt vor der Kaiserin das Knie und spricht die beiden folgenden Sizilianen. Alles muß sinnlich, glutvoll, etwas schwer [die Tänzerinnen natürlich nicht] über die Bühne atmen — durchaus im Gegensatz zu der guten, ernsten, etwas langweilig deutschen Burgzinne des 1. Aktes." Zuweilen macht Liliencron Angaben über die Physiognomie, über Tracht und Charakter. Sein Heinrich VI. ist schmächtig und mittelgroß, mit wachsbleichem und bartlosem Gesicht und schwarzen Haaren. Detlev Buchwaldt in den „Rantzow und Pogwisch" wird charakterisiert als „starkbäuchig, mit gutmütigem Gesicht, behäbig, immer vergnügt [Kein Falstaff]." Das Detail für die Mimik und sonstige Vorgänge auf der Bühne hat zugenommen. Realistisch wird es gegeben, die Theatralik wird vermieden. Als Theuderich in den „Merowingern", von der heuchlerischen Bertrada getäuscht, abgeht, da schaut ihm diese nach:

„O Mannesherz, wie leicht bist du zu täuschen.
(Sie macht ihm eine lange Nase.)"

Häufig sind solche realistischen Bildchen. Das Häßliche und Derbe, vor dem Liliencron nicht zurückscheut, behandelt er oft humoristisch. Im „Knut" sollen langgezogene, eintönige Trompetenstöße, welche zusammen mit dem Aneinanderschlagen von Schilden den König Niels ankündigen, „barbarisch" klingen. Um die Charakterisierung der Seelenzustände und ihres Ausdruckes im Sprachton usw. ist Liliencron in Klammerbemerkungen sehr bemüht. Hast und Beherrschung, wilde Wut und kindliche Harmlosigkeit, jähes Aufbrausen und rasche Besänftigung und ähnliches ist für seine Menschen besonders charakteristisch. Damit Bilder und Worte recht eindringlich wirken, sind zahlreiche Pausen vorgeschrieben. Die richtige Mischung der Tonqualität zu kennzeichnen, werden oft mehrere charakteristische Epitheta zugleich angeführt. Auf das Ersuchen des Grafen Geert von Oldenburg, ihn zum Herrentage zuzulassen, antwortet Schack

Rantzow „kurz, stolz, hochmütig." Fortunatus in den „Merowingern" rezitiert ein Poem „sehr geziert, süßlich, lächelnd, albern."

Die neuen epischen Elemente und nicht bloß sie hat Liliencrons impressionistisch-reizsame Art zu sehen oft mit besonderem Tone gefärbt. Der Dichter sieht wie ein Maler oder wie ein Bildhauer, empfänglich besonders für die Reize des Lichtes, für das farbig Blitzende, Glitzernde. Ein Page im „Knut" erzählt:

„Prinz Erich, funkelnd in der roten Sonne,
Ritt hinterher auf seinem Riesenrappen,
Des Schaumgeflock die Purpurdecken weißte."

Hakon schildert den Tod des ins Wasser gestoßenen Heinrich Hinkefuß:

„. . . . . Noch einmal taucht hervor
Der rote Busch, dann noch sein Eisenhandschuh,
(geheimnisvoll)
Und über ihm wuchs weit der Wassering."

Aus den „Rantzow und Pogwitsch":

„Der Abend sank. Ein letzter gelber Streif,
Gedrückt von schwarzem, schwerem Nachtgewölk,
Scheint fahl am Horizont und bleicht und stirbt."

Fernab solcher farbigen Schönheit, kaum berührt schon von den Elementen der neuen Epik bewegt sich Flaischlens blasses Gedankendrama. Lienhard schenkt im „Naphtali" weder der Szenerie noch der Physiognomie der Gestalten besondere Beachtung. Doch gibt er zuweilen die Mimik, z. B. wo sie den Ausdruck des Liebestriebes kennzeichnet, durch Beschreibung der Bewegungen, der Blicke usw. eingehender an. Kirchbach, der über Aussehen und Tätigkeit seiner Personen des öfteren Einzelheiten berichtet, bringt in der Szenerie zum vierten Akte des „Waiblinger" die moderne Technik auf die Bühne: „Eisenbahnbau. Gebirgige Gegend, im Hintergrund mit einem Ausblick auf den See. Vorn auf der Bühne sind Erdhaufen aufgeworfen, Gruben, Arbeitsgerät liegt umher. Rechts ein steiler Felshang von Granit, in dem eine Tunnelöffnung ausgeschlagen ist. Schwungräder mit Transmission vom Wildwasser ragen daneben aus der Kulisse, Dampfessen von Maschinen hinten aufragend. Geräte für die Bohrmaschine im Tunnel. Der Platz ist mit Fahnen, Hebebäumen usw. festlich aufgeschmückt. Arbeiter sind noch in Tätigkeit mit Schaufeln und Steinschlagen."

Nach realistischer Vertiefung der Charaktere strebte Bruno. Mit zahlreichen, feinen Bemerkungen begleitet er die innere Entwicklung seiner Gestalten. Wie in Brands „Nero", wie öfter bei Voß und anderen findet sich die moderne Bezeichnung „nervös". Zur Nuancierung des seelischen Ausdrucks setzt Bruno wie Liliencron und Brand statt einer einfachen, klaren Angabe deren mehrere, so, wenn er Heinrich zu Werner sagen läßt: „Pflicht! Pflicht!
(Tonlos, bebender Stimme, langsam, leidenschaftlich.) Sag', Werner, Hast du vernommen, was hier vorgegangen?"

Das impressionistische Sehen Brands, Liliencrons und der Naturalisten eignet, allerdings in schwächerem Maße, auch Bruno. Der zweite Hauptmann schildert Klingsor mit den Worten:

„Nachtschwarze Haare
Wehn auf die hohe Stirn; das gelbe Antlitz
Von Furchen tief zerrissen; todesblaß
Und regungslos die Lippen; aus den Augen
Sprühn wunderbare Blicke, wie wenn Feuer
Durch dunkle Gläser scheint! —"

Fitger, der als Dichter auch den Maler nicht verleugnet, war wie Bruno um seelische Vertiefung seiner Figuren bemüht. Während er nur verstreut kurze Steckbriefe von einzelnen Gestalten gibt, verfolgt er mit besonderem Interesse das mimische Gebaren der Personen als Ausdruck ihres Innenlebens, vor allem in „Von Gottes Gnaden" und in den „Rosen von Tyburn". Die von Wolfgang verlassene, vom Aufstand bedrohte Anna Leonore tritt auf „in vollem Schmuck, mit Purpurmantel und Juwelen, die Krone auf dem Haupte. . . Sie geht langsam, fast geistesabwesend. — v. Bügel weicht scheu zurück, ohne von ihr wahrgenommen zu werden, und bleibt, halb von Grauen, halb von Etikette gefesselt, beiseite stehen." Als man den König in den „Rosen von Tyburn" gedrängt hat, seinen Freund hinrichten zu lassen, da singt er, „um den Streit seiner Gedanken gleichsam mit Gewalt zu beschwichtigen . ., halb unwillkürlich die Melodie des irischen Tanzes leise vor sich hin." Fitger vermeidet, wiewohl er immer maßvoll bleibt, nicht das Häßliche. Als der pestkranke O'Kennil am Lager seiner Herrin Magdalena Hollam niedergesunken ist, da hört man „in der Ferne das Glöckchen des Pestkarrens und einen rohen, trunkenen Gesang der Pestknechte langsam herankommen."

Brands „Nero" mußte knapp geschürzt sein, sollte das Drama bei seiner reichen Handlung den durchschnittlichen Umfang eines fünfaktigen Stückes nicht überschreiten. Eine sorgfältige Ausmalung der rasch vorüberfliegenden Einzelszenen, eine eingehende Beschreibung der Szenerie wie der Personen war daher nicht geboten. Vielfach kehren aber feine psychologische Bemerkungen wieder. Von Aniketus wird gesagt, als er nach dem Scheitern seines ersten, von Poppäa veranlaßten Mordversuches an Agrippina die Anstifterin bei Nero erblickt: „Er sieht mit unterdrücktem Lächeln Poppäa an, die sich zurückzieht." Als Agrippina den von ihr vergifteten Claudius tot vor sich liegen sieht, da geht sie „erregt auf und ab, mit aus Ekel und Befriedigung gemischten Blicken die Leiche des Claudius betrachtend."

Brand sieht die Menschen, die Natur, die Geschehnisse häufig in der neuen impressionistischen Art. Wie die rasche Folge der Szenen, so wirken seine Schilderungen oft, als seien sie mit intensiv angespannter Nerventätigkeit empfunden, sie wirken als impressionistische Sensationen.

Als bei der Christenverbrennung eine Christin als Dirke erscheint, an die Hörner eines Stieres gebunden, da ruft Nero bewundernd: „Wie schön! Siehst du das Zittern der schwellenden Brüste, wie die Scham ihren schneeigen Leib durchglüht!" Bloß dem Nerveneindruck ist der Cäsar hier hingegeben, keine Regung des Gemüts, des Mitleids wandelt ihn zunächst an. Derartige Stellen finden sich nur in mehr oder weniger ausgeprägten Triebdramen, nirgends in Leidenschaftsdramen.

Bei Bleibtreu fehlen ähnliche impressionistische Empfindungen nicht, hat sich doch seine Dichtung von dem Leidenschaftsdrama „Harold" aus, immer mehr dem Triebdrama, namentlich dem sozialpsychischen in „Weltgericht", genähert. An neuen epischen Elementen findet sich noch wenig im „Harold". Die Schilderung des Helden nach seiner Rückkehr aus der Normandie erinnert an Wildenbruch: er ist „blaß, entstellt, in zerfetztem Gewand", hat „den Mantel umgeschlagen". In den folgenden historischen Dramen tritt die Beschreibung des mimischen Ausdrucks, der Tracht, der Physiognomie und auch der Szenerie immer stärker hervor, einen breiteren Raum gewinnt sie namentlich in den Revolutionsdramen. Die Szenerie ist für Bleibtreu noch nichts unbedingt Eindeutiges, das gerade in der bestimmten vorgeschriebenen Form Bedeutung für die Gestalten hätte. Zu Zugeständnissen an den Regisseur ist der Dichter gern bereit. Zu Beginn des „Schicksal" gibt er die Trachten seiner Personen für die einzelnen Akte an. Napoleons äußere Erscheinung wird, wie im „Faust der Tat" diejenige Cromwells, gekennzeichnet: „Unter Mittelgröße. Schwarze Haare, unterhalb der Ohren viereckig geschnitten, fallen ihm bis auf die Schultern herab." Im ersten Akt ist er hager, später dick. Zur Charakterisierung von Rede und Gegenrede usw. sind gerade in das Napoleondrama zahlreiche epische Elemente eingestreut. Aber auch im „Weltgericht", wo die häßlichen und pathologischen Triebe ihre Kennzeichnung verlangten, und im „Halsband der Königin" sind sie in Menge vorhanden. Verglichen mit diesen Werken, treten sie im „Faust der Tat" wieder weniger hervor.

Szenerie und Kleidung haben in „Volk und Vaterland", das psychologische und mimische Beiwerk namentlich in „Seiner Tochter" und im „Erben" eingehendere Beachtung gefunden. Im ersten der beiden sozialen Dramen sind Lutsch und Haubitz, beide Karikaturen, mit ausführlichen Steckbriefen versehen: Lutsch: „Bonvivant, Faungesicht, stark ergrauter Backenbart, mit ewig heiserer Stimme in heulenden Fisteltönen einer ewigen Ekstase Luft machend." Haubitz: „Bleicher Jüngling mit lang wallender schwarzer Mähne, Spitzbärtchen, Kneifer; stottert; der Ton immer von einer undefinierbaren Arroganz."

Bleibtreus drei letzterwähnte Dramen gehören zur Gruppe der Zwitterstücke mit alter und neuer Dynamik, die sich durch starke Handlung auszeichneten. Daß das neue epische Detail in ihnen noch nicht so breiten Raum wie in den naturalistischen Dramen gewinnen konnte, kommt

mit auf Rechnung eben der reichen, das Milieu und die feineren Triebe noch zurückdrängenden Handlung seiner Schauspiele. Schon Otto Ludwig erkannte die Wechselbeziehungen zwischen der Fabel und dem Detail, wenn er schrieb: „Man wird die Handlung äußerst simplifizieren müssen, um Platz für das Detail des Dialoges zu erhalten." Bleibtreu war zugleich Feind der Genremalerei, weil er von der Poesie des Alltags weg nach großzügiger Kunst, nach Gestaltung des großen Weltbildes, der ewigen Kämpfe und ewigen Sehnsuchten der Menschen strebte.

Unsystematisch wie in Bleibtreus Stücken haben sich die neuen epischen Elemente in den entwicklungsgeschichtlich nächstfolgenden Dramen eingenistet. Halbe schildert im „Emporkömmling" die Gegend, die Zersetzung des alten Herkommens durch neu eindringende Kräfte, die dadurch herbeigeführte Notlage mancher Bauern, die Großstadtverhältnisse im Gegensatz zu den Zuständen auf dem platten Lande. Aber er tut es weniger in Regiebemerkungen als in oft sich ausbreitenden Gesprächen der Gestalten. Fortschrittlicher sind da Voß in der „Eva", wie schon oben ausgeführt wurde, und Kretzer im „Bürgerlichen Tod". In beiden Dramen ist die Szenerie genauer ausgemalt. Während es bei Voß unorganisch und ohne rechten Zweck geschehen ist, beginnt man doch die Bedeutung der räumlichen Umgebung immer mehr zu erkennen. Zola hat eindringlich und klar auf ihre Wichtigkeit hingewiesen: »Au lever de la toile, on aura une première donnée sur les personnages, sur leur caractère et leurs habitudes, rien qu'à voir le lieu où ils se meuvent: on comprendra de quelle importance peut être une décoration exacte.«*) Wie Kretzer durch die Szenerie über die Lebensverhältnisse bestimmter Personen unterrichtet, dafür diene als Beispiel die Beschreibung von Martin Haupts Zimmer (II): „Ein mit künstlerischem Geschmack ausgestatteter Raum. Links Tür mit Portiere, die ins Schlafkabinett führt, und in der Mitte Tür. Rechts Schreibtisch mit Büsten und Staffelei mit Bild. Links im Vordergrunde Chaiselongue, davor Rauchtisch und einige Sessel. Dahinter an der Wand studentische Embleme, Trinkhorn und Schild. Im Vordergrunde rechts einige Fauteuils und Tisch; auf letzterem Bücher und Broschüren. An der Decke brennende Hängelampe. In der hintern Ecke links Ofen. Neben der Mitteltür Klingelschnur." Das Äußere der Personen wird in Kretzers Drama nur bei zwei Figuren, oberflächlich bei Milius, dem Notar, eingehend bei Hippe geschildert. „Hippe ist eine etwas beleibte Erscheinung mit glattrasiertem, sympathischem Gesicht und kurzgeschorenem, stark ergrautem Haupthaar. Er trägt trotz der draußen herrschenden Kälte einen bis zum Hals zugeknöpften abgetragenen Sommerüberzieher. In der Rechten hält er beim Hereintreten einen altmodischen Zylinderhut, in der Linken einen alten Regenschirm. Über den Leib hängt ein Pincenez. Er ist

*) E. Zola, Le Naturalisme Au Théatre, p. 124.

sehr kurzsichtig. Seine Hände sind von der Kälte gerötet.“ Verwandelt erscheint er, nachdem Martin ihn beschenkt hat. Da ist er „anständig gekleidet, im Winterpaletot, mit neuen Handschuhen und Calabreserhut“. Eine Fülle von Bemerkungen mimisch-psychologischen Charakters, die von feiner Beobachtung zeugen und nicht bloß Reaktionen auf Wesen und Worte anderer Personen andeuten, sondern auch auf sonstige Reize, Witterungszustände usw., finden sich. Als Hippe, allein im Zimmer, Wölm erwartet, da legt er „Hut, Stock und Handschuhe auf den Tisch links. Indem er prüfend im Zimmer umhergeht.) Also hier brütet der große Mann die Pläne zu seinen Wohltaten aus. (Er lacht leise vor sich hin, erblickt den Schrank rechts, schreitet rasch auf ihn zu, entfernt das Pincenez von den Augen und beginnt eifrig die Rückentitel der Bücher zu studieren. Er nimmt ein Buch heraus, schlägt es hastig auf und prüft das Titelblatt, indem er es dicht vor die Augen hält. Halblaut.) Siebenzehnhundertfünfundsechzig . . . die älteste Ausgabe . . . sehr selten. (Er blättert in dem Buche, wird von einer bemerkbaren Erregung erfaßt, läßt sich an dem kleinen Tisch nieder und vertieft sich wie abwesend in das Buch. Man hört ein Geräusch im Kontor, er fährt erschreckt zusammen und verbirgt das Buch in der Seitentasche seines Paletots. Gleich darauf erscheint Wölm von links, einen Brief und den Leuchter mit brennendem Licht in der Hand.)“ Die Epik ersetzt an dieser Stelle den alten Monolog.

Ausgiebigeren Gebrauch als Sudermann in der „Ehre“, obschon auch er die neuen Elemente in der Schilderung der Mimik, Kleidung und Physiognomie (diese ist natürlich bei den „Idealisten“ Robert Heinecke und Lenore Mühlingk nicht beschrieben) verwertete, machten Anzengruber und Conrad von dem das Milieu und die Gestalten charakterisierenden Beiwerk. Freilich verfuhren sie noch nicht nach der méthode scientifique der begierig menschliche Dokumente sammelnden konsequenten Naturalisten, wenn auch Anzengruber, der Sehen eine Kunst genannt hat, mit Absicht die Menschen und ihre Verhältnisse scharf beobachtete. Eine tatsächlich vorhandene Szenerie, eine Stelle am Donaukanal in Wien, kommt in „Heimg'funden“ vor. Mit feinster Kleinmalerei ist von dem Wiener Poeten das Bühnenbild öfter ausgemalt, mit außerordentlicher Schärfe das Äußere einer Fülle von Gestalten wiedergegeben. Wie sorglich ist das Bild des Einsam' ausgeführt: „Bursche von etwa fünfundzwanzig Jahren, trägt Bundschuhe gröbster Flickarbeit an den nackten Füßen, städtische, aber zu kurze Beinkleider und eine Jacke, beide Kleidungsstücke von grobem Tuch, stark abgetragen, stellenweise grob geflickt, doch reinlich aussehend. Kopfbedeckung hat er keine. Sein fein geschnittenes, finster blickendes Gesicht ist von langen dunklen Haaren, die ihm bis auf die Schulter wallen, umrahmt, der Flaum an den Wangen ist ziemlich stark, ein junger krauser Backenbart. Er muß durch eine entfernte Ähnlichkeit mit Eisner auffallen. Er schleppt sich mit einem Tonkruge. Er tritt rasch durch das Zauntürchen ein, dann steht er einen Augenblick unent-

schlossen, hebt den Kopf, den er außer im Gespräch gesenkt hält, und mustert mit einem raschen Blick die Umgebung. Man muß es seinem Wesen abmerken, daß er erwartet, von den Leuten mit Scheu angesehen zu werden, und selbst Scheu vor ihnen trägt." Auch das sonstige psychologisch-mimische Detail, Finger- und Handbewegungen, Gang und Schritt, Haltung beim Sitzen, der Ausdruck der inneren Erregung im Gesicht, die Veränderung des Aussehens durch die Sorge usw., ist außerordentlich reich und bestimmt gegeben. Das Entsetzen des alten Eisner, als ihm bewußt wird, daß er den eigenen Sohn hat verfolgen lassen, äußert sich folgendermaßen: „Eisner starrt den Gendarmen entsetzt an, seine Brust arbeitet, als würge er einen Schreckensschrei hinunter, dann taumelt er an die Wand des Hauses und mit beiden Händen hinter sich tastend, gleitet er an derselben neben der Bank nieder."

Wie stellenweise Anzengrubers Stücke, so muten durch die Einstreuung minutiöser Beobachtungen, Angaben der psychischen Färbung der Worte usw. auch Teile in Conrads und Willfrieds Stück wie im Sekundenstil geschrieben an.

Triebartige seelische Entwicklung spielte in „Thorwald" und in den „Neuen Menschen" eine große Rolle. Ihren Verlauf zu schildern, haben die Dichter eine Menge epischer Elemente zu Hilfe genommen. Vor allem Gumppenberg. In seinem psychologischen Drama wird fein und sorgfältig der Ausdruck des Seelenlebens in den Bewegungen der Glieder, den Blicken, z. B. dem Wegwenden der Augen, dem Voll-ins-Auge-sehen, in den Atembewegungen, dem Zittern der Stimme und anderem ausgemalt. Stellenweise hat jede Rede und Gegenrede ihre charakterisierende Bemerkung. Abgesehen von Thorwald und Gina haben alle wichtigeren Personen ihren Steckbrief erhalten. So ist Högne als „ein geckenhaft aufgeputzter junger Mann von etwa 23 Jahren mit scharfen Gesichtszügen und unruhigen Augen", der Heide Asbiörn als „eine halbverkrüppelte, in Lumpen gehüllte Greisengestalt mit scharfgeschnittenen Zügen, struppig weißen Haaren, wirrem Bart und zwei hervorstehenden Vorderzähnen im boshaft verzogenen Munde" gekennzeichnet.

Unter den sozialpsychischen Dramen wurden „Weltrevolution", „Der Dämon", „Weltgericht" im Realismus übertroffen durch das „Fest auf der Bastille" und „Die große Sünde". Beide Dramen sind ausgestattet mit einer weit größeren Menge an neuer durch scharfe, objektive Beobachtung von den Verfassern gewonnener Epik. Mit rücksichtsloser Energie wandten die Dichter sie an, um mit den illusionschaffenden Elementen die Verhältnisse und Triebe der Massen wie einzelner Personen zu charakterisieren. Ganze Seiten dienen in Helds Werk zur Veranschaulichung der Szenerie. Tageszeit, Wetter, Atmosphäre u. a. wird sorglich berücksichtigt. Viele Gestalten hat Held ausführlich, wenn auch nicht so scharf und plastisch wie Hauptmann, charakterisiert nach Kleidung, und Alter, Gesichtszügen und sonstigen Eigenheiten. Die physiologisch-

psychologische Beschreibung der Mimik, der die Worte begleitenden und zwischen ihnen ausgeführten Handlungen und Gebärden der Personen, hat breiteren Raum gewonnen als in irgend einem der vorerwähnten Dramen.

Wie, entgegen der streng naturalistischen Technik, sich in dem „Fest auf der Bastille" eine Anzahl alter, dem Naturalismus fremder epischer Elemente, welche die organische Einheit stören, findet, so ging Held gleich seinem Vorbild Zola durch Einfügung romantisch-symbolischer Bestandteile schon über den Naturalismus hinaus. Romantisch-symbolisch wirkt es, wenn Paul als Henker verkleidet unter der vornehmen Gesellschaft erscheint, wenn der Modergeruch von den in nahe Gräben mündenden Abflußwässern aus der Vorstadt St. Antoine zu der auf der Plattform versammelten Gesellschaft hinaufsteigt.

Die Schilderung der von Wesen, Gewohnheiten und Alltagsleben der Gestalten erzählenden Szenerie, die scharfe, durch die Betonung des Äußeren auf das Innere zielende Charakteristik einer Fülle von Persönlichkeiten, die Angabe des Stimmtones bei Rede und Gegenrede, die Färbung der Sprache je nach den Vorstößen des Trieblebens, die Wiedergabe namentlich nervöser Seelenäußerungen, das Erhaschen nicht bloß der charakteristischen Mimik der Einzelpersonen, sondern auch lärmender, erregter, empörter oder belustigter Massen usw. nimmt breiten Raum in der „Großen Sünde" ein. Ein Beispiel: Die Volksmasse hat die Aufhebung des Parlamentes vernommen und ist in tumultuarischer Empörung in Saal und Klubzimmer des Vereins „Opposition" eingedrungen. Hugh hat eben geredet. „(Hughs Worte gehen in dem rasenden Sturm unter. Er kann vor Überanstrengung nicht mehr weiter und sinkt zum äußersten erschöpft auf einen Sessel. Die in tobenden Stößen hereinstürmende Menge drückt die Glastür ein, so daß sie in tausend klirrenden Scherben zerbricht. Kreischende Angstrufe und noch heftigeres Getümmel. Der Türvorhang wird in dem Gewühle heruntergetreten, und das Querholz, an dem er befestigt ist, stürzt krachend herunter. Der Menschenstrom ergießt sich unaufhaltsam über den ganzen Vorraum der Bühne.)

Wildes Geschrei der Menge durcheinander: Hoch Hugh! Nieder mit den Schuften! Hoch Dohmke!

Grabener (erschreckt sich auf die äußerste Rampe flüchtend, händeringend): Um Gotteswillen, was soll denn daraus werden?

Ständig (der dem Treiben mit Seelenruhe zusieht, gemütlich): J nu! Grobe Säcke näht man nicht mit Seide!

Dohmke (dem Günther etwas zugerufen hat, springt auf das Billard, um sich verständlich zu machen, heftig gestikulierend, mit Donnerstimme, aber immer wieder von dem rasenden Lärm überheult, so daß man nur die folgenden Bruchstücke seiner Ansprache vernimmt): Bis in die letzte Hütte — Rache für unsere besudelte Ehre — morgen abends 8 Uhr hier — es soll eine ungeheure

Gleichzeitig.

Versammlung werden — eine gigantische Demonstration — wer Waffen auftreiben kann — mit Waffen — (das Tosen überwächst auch seine Kraft). Gleichzeitig.

Hartwich (der mit Walters die Figurenscheibe Hughs, die den Ministerpräsidenten darstellt, auf ein Brett genagelt hat, die fertige Puppe hochhebend): Hut ab, meine Herrschaften, der Landvogt kommt!

Walters (indem er mit der Puppe auf das Billard springt, sie nach allen Seiten hin schwingend, im Tone eines Auktionators): Wer gibt mehr für seine Exzellenz! (Ungeheurer Tumult. Es wird allerhand Schindluder damit getrieben. Viele ballen die Fäuste gegen die Holzpuppe und spucken sie an.)

Wildes Geschrei der Menge durcheinander: Ins Wasser mit dem Schuft! An die Laterne!

Schwind (der immer ruhig beobachtend nach dem Vordergrunde gekommen ist, zu Günther, während das Getümmel fortdauert): Die Versammlung auf morgen anzuberaumen, war nicht klug. Man ist nicht gleich zwei Tage hintereinander so begeistert.

Dohmke (der das Billard verlassen hat, im Vordergrunde in einen Sessel sinkend, indem er sich den Schweiß trocknet, atemlos, keuchend): Herr Gott — heute haben wir uns den Abendschoppen aber redlich verdient! Gleichzeitig.

(Während das Getümmel um die Puppe fortdauert, fällt der Vorhang.)"

Große Anforderungen werden im dritten Akte der „Großen Sünde" wie in den beiden letzten Akten des „Festes auf der Bastille" an den Theaterapparat gestellt. Ein großer Saal mit einer oben dreiseitig herumlaufenden Galerie, die mit Menschen gefüllt sein soll, wird beansprucht.

Bahr hat die Außen- und Innenwelt mit weit größerem Nuancenreichtum festzuhalten gesucht als Kretzer, Bleibtreu, Anzengruber u. a. Den gleichen Weg konsequenter, objektiver Beobachtung, den das Zeitalter des Mikroskops zu beschreiten gebot, gingen Hauptmann, Holz, Schlaf und Halbe. Innig klammerte sich die Sinnlichkeit der naturalistischen Dichter an die Dinge an. Mit dem Siege des Milieus als dynamischen Faktors wurde die epische Zustandsschilderung immer breiter gegeben. Zugleich zwang die scharfe Erfassung des Seelenlebens, sie zu vermehren und zu erneuern. Bewußt wissenschaftlich wurde die Methode, mit der man sich der neuen Schicksalskräfte zu bemächtigen suchte. Der spekulative Realismus, wie ihn Lienhard und Alberti ausübten, und wie ihn Bleibtreu, dem der Realismus eines Shakespeare, Lenz und Goethe sympathischer war als der eines Zola oder Ibsen, der der Genremalerei Feind war bei aller Begeisterung für „die dreimal heilige Wahrheit", pflegte, mußte dem induktiven Naturalismus weichen. So entschieden waren die Bemühungen um höhere Illusion, daß Holz die Theorie aufstellen konnte, die Kunst strebe danach, wieder Natur zu werden.

Nicht um ihrer selbst willen gebrauchten die Naturalisten die neuen epischen Elemente, mochten auch Nachahmer wie Voß sie bisweilen sinnlos verwerten. 1887 wies Bölsche auf die Bedeutung des Kleinen und Gewöhnlichen hin: „Gerade das Studium der biologischen Phänomene der Artumwandlung, wie es Darwin angebahnt, führt von selbst darauf, daß wir uns gewöhnen, den kleinsten Ursachen, den winzigsten Fortschritten und Störungen unter Umständen die allergrößte Wichtigkeit beizulegen. Der Dichter, der nur einiges von Darwin gelesen, wird mit ganz andrer Wertschätzung an die Dinge des täglichen Lebens herangehen und sich sagen, daß nicht das Ungeheuere, Welterschütternde allein die geistige Durchdringung durch die dichterische Anschauung ermögliche, sondern auch das Kleine — wofern nur der Poet den nötigen hellen Kopf mitbringt."*) Das Schicksal des Menschen, der immer die Hauptsache bleiben mußte, möglichst getreu zu gestalten, diesem Zwecke hatten sich all die kleinen epischen Einzelheiten unterzuordnen. Zola schreibt: »Souvent les lieux sont une explication, un complément de l'homme qui s'y agite, à condition que l'homme reste le centre, le sujet que l'auteur s'est proposé de peindre. C'est lui qui est la somme totale de l'effet, c'est en lui que le résultat général doit s'obtenir; le décor réal ne se développe que pour lui apporter plus de réalité, pour le poser dans l'air qui lui est propre, devant le spectateur.«**)

Aus einer Fülle von kleinen und kleinsten Reizen des Milieus auf die ihren besonderen Trieben entsprechend reagierenden Charaktere deren Schicksal überzeugend zu offenbaren, das seelische Klima gleichsam zu bestimmen, das den Gestalten ihre Lebensluft bot, Imponderabilien zu erhaschen, das galt es für die Naturalisten. Künstlerisch am vollkommensten hat Hauptmann das Ziel verwirklicht, in den „Webern" vor allem und im „Friedensfest". In der Familienkatastrophe ist die Szenerie mit außerordentlicher Feinheit, genauer noch als in „Vor Sonnenaufgang", ausgemalt. Jede einzelne Person ist ausführlich bei ihrem ersten Auftreten geschildert, konsequenter wiederum als in Hauptmanns Anfangsdrama. Und für den dramatischen Verlauf suchte der Dichter jede leise Regung des Trieblebens, jede Nervenzuckung, den Ausdruck des Seelenlebens nicht bloß in der Sprache, sondern auch in Miene, Geste, Bewegung, kurz er suchte die ganze an die Stelle der alten Monologe und der breiten dialogischen Schilderungen gerückte Mimik der handelnden Menschen festzuhalten. Die Worte der Gestalten allein ließen den seelischen Zustand nicht klar genug hervorleuchten. Was zwischen und hinter ihnen lag und mit ihnen schwang, alles sollte lebendig werden durch die minutiöse, mit größter Wahrhaftigkeit geübte Kleinmalerei. Von der vollnaturalistischen Epik möge die Gestaltung des Wiedersehens zwischen Dr. Scholz

*) W. Bölsche, Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie, S. 83.
**) Zola, Le Naturalisme Au Théatre, p. 93—94.

und seinem Sohne Wilhelm einen Eindruck verschaffen: „Je weiter der Doktor [die Treppe] herunterkommt, um so aufgeregter erscheint Wilhelm. Seine Farbe wechselt oft, er fährt sich durch die Haare, atmet tief, macht die Bewegungen des Klavierspielens mit der Rechten usw. Hierauf ist deutlich wahrzunehmen, wie Strömungen für und wider in ihm kämpfen, — wie er in seinem Entschluß wankend wird. Er scheint fliehen zu wollen, da bannt ihn das Hervortreten des Doktors. Er hat eine Stuhllehne gefaßt, um sich zu stützen, und steht zitternd und bleich da. Der Doktor ist ebenfalls, zu seiner vollen, imponierenden Größe aufgerichtet, stehen geblieben und mißt seinen Sohn mit einem Blick, der nacheinander Schreck, Haß und Verachtung ausdrückt. Es herrscht Stille; Friebe, der, den Doktor stützend und ihm vorleuchtend, ebenfalls eingetreten ist, benützt dieselbe, um sich davonzuschleichen, ab in die Küche. Wilhelm scheint einen Seelenkampf physisch durchzuringen. Er will reden, die Kehle scheint ihm zu versagen, es kommt nur zu lautlosen Bewegungen der Lippen. Er nimmt die Hand von der Stuhllehne und schreitet auf den Alten zu. Er geht unsicher, er taumelt, er kommt ins Wanken, steht, will aufs neue reden, vermag es aber nicht, schleppt sich weiter und bricht, die Hände gefaltet, zu des Alten Füßen nieder. In des Doktors Gesicht hat der Ausdruck gewechselt: Haß, Staunen, erwachendes Mitgefühl, Bestürzung."

Die neue Epik findet sich in breiter Fülle und systematisch angewandt nur in Dramen, deren Handlung außerordentlich vereinfacht ist. Diese Vereinfachung besitzen die Werke Anzengrubers und Hauptmanns, sie ist auch vorhanden in der „Familie Selicke" und in der „Freien Liebe".

In dem Drama der konsequenten Naturalisten Holz und Schlaf sind wie bei Hauptmann und bei Halbe alle Reste des Klassizismus und der Romantik ausgetrieben. Dafür wird eine Fülle szenischer, physiognomischer und mimischer Bemerkungen hart und realistisch, in knappem, sachlichem Telegrammstil häufig, mit unerbittlicher Akribie, mit Beobachtung der Vorgänge fast in jeder einzelnen Sekunde gegeben.

Die breite Ausdehnung der neuen epischen Elemente näherte das Drama dem Roman. War doch ein Romanschriftsteller, Zola, schließlich von größerer Bedeutung für die neue Technik geworden als selbst Ibsen, mag dieser auch neben dem Franzosen als Anreger zur Verwertung neuer dynamischer Werte von großer Bedeutung gewesen sein. Als Grenze zwischen Roman und Drama blieb nach Halbe nur der Unterschied zwischen mittelbarer und unmittelbarer Darstellungsweise. „Wir gestatten," schrieb 1889 der Dichter der „Freien Liebe", „dem Roman seine Gespräche, und wir gestatten nicht minder dem Drama seine Erzählungen. Wie weit der Dichter es mit solcher „Durchbrechung der Form" treiben will, ist seine Sache."*)

*) Gesellschaft, Jahrgang 1889, S. 1177.

Praktisch ist Halbe in der Aufnahme der schildernden und charakterisierenden Epik sehr weit gegangen. Äußerst sorgfältig wird in der „Freien Liebe" vor jedem der acht Bilder die Szenerie ausgemalt. So steht vor dem zweiten Akte: „Winters Wohnung. Erkerzimmer. Einfache, aber anheimelnde Ausstattung. Breites, graues Sofa. Zwei graue Sessel. Rohrstühle an den Wänden. Bücherrepositorium aus der vorigen Wohnung. Vor dem Sofa viereckiger, massiver Tisch. In der Erkerausbuchtung des Zimmers zweiter ebensolcher Tisch als Schreib- und Arbeitstisch benutzt, mit Papieren, Büchern usw. überhäuft. Rechts vom Eingang Tür zum Nebenzimmer. In der Ecke links neben der Eingangstür bunter, breiter kaminartiger Kachelofen. An den Wänden einige Zeichnungen und Studien. Zahlreiche Photographien und Landschaften. Zimmer sehr hoch. Gegen den Erker zu sehr helle und scharfe Beleuchtung. Strom von Licht trotz des Spätnachmittags. Fenster weit geöffnet. Blick gegenüber auf eine parkartige Anlage, in deren Hintergrund sich hier und da vierstöckige Häuser abheben: ehemaliger Friedhof, jetzt als Spielplatz benutzt. Hohe alte Bäume. Reste von Grabgittern und Grabhügeln. Sonniger warmer Frühlingstag, zwei Monate später. Winter und Luise, beide in Hut und Mantel, noch winterliche Ausrüstung, treten ein." Jede Person des Stückes ist beim ersten Auftreten minutiös gekennzeichnet. Der Steckbrief für Luise lautet: „Luise, wenig kleiner als Winter. Ovaler Gesichtsschnitt. Dunkelbraunes Haar. Tiefe, braune Augen. Leichte stumpfe Nase. Sehr zarte weiße Haut. Backen leicht gerötet. Ebenmäßiger, kräftiger Wuchs. Einfache, aber geschmackvolle Kleidung. Dunkles Jackett. Weißer Schleier. Breitrandiger Hut. Etwas Sinnendes in der gewöhnlichen Haltung ihres Kopfes." Der Ablauf des Dramas wird im Sekundenstil geschildert, die Stimmungen, welche wechselnd die Worte begleiten, werden genau angegeben zur Nuancierung des seelischen Lebens.

V.

Sprache.

Die Leidenschaft spricht eine andere Sprache als der Trieb, namentlich die durch literarische Tradition überlieferte, stilisierte Leidenschaft einer früheren Zeit. Die in ihr wurzelnde Sprache hatte eine Steigerung erhalten, welche die in ihrer vollen Wahrheit zu entdeckende Triebsprache zunächst nicht erfahren konnte. Üppige Bilder, Pathos, Hyperbeln, breite Ergüsse usw. waren für die Sprache der Leidenschaft charakteristisch und entfernten sie, verbündet mit den epischen Bestandteilen alten Charakters, von der Ausdrucksweise der Gegenwartsmenschen.

Bulthaupts Dramenhelden haben eine ihrem leidenschaftlichen Charakter gemäße Redeweise. In breitem Wortfluß, mit dem vollen und selbstbewußten Tone des Pathos lassen sie ausströmen, was ihre Brust in heftigster Erregung durchwogt. Der Überschwall der Leidenschaft verführt die auf hohem Kothurn Einherstelzenden zur Hyperbel und zum Bilderreichtum der Sprache. Nach poetischer Ausschmückung durch Bilder strebte der Dichter nicht bloß im Versdrama, nein, auch in den Prosastücken. Der natürliche Schritt der Rede ist ihm zu gewöhnlich, zu alltäglich für die erhabene Leidenschaft seiner Gestalten. Maria in der „Neuen Welt" bittet Mercedes, ihr den Traum nicht zu stören, daß ihr Geliebter Behaim vielleicht doch einmal zurückkehren werde: „Wenn — still, o still! — wenn er käme — ja warum leugn' ich's? oft ist es mir selbst, so klar, so greifbar, als müsse er leben, als werde er dereinst kommen, das Dunkel eines Frevels zu lichten — es ist Wahnsinn, ich weiß es — und dennoch: laß mich denken, es sei so! Laß diesen Traum die ferne Sonne hinter der schwarzen, dicht lastenden Wolke der Wirklichkeit sein; sie wird sie golden umsäumen und ihre Schrecken lieblich verklären." Der Dialog ist „geschrieben", aufsatzmäßig, zu realistischer Wirkung auch nicht aufgelöst genug in kürzere Rede und Gegenrede. Dazu widersprechen einem naturwahren Gange die alten epischen Elemente, die Monologe, das Beiseite, breite Ergüsse, Reflexionen und Sentenzen.

Wo die Leidenschaft zurücktritt, wie im Dialog feinerer Gesellschaftskreise, z. B. bei der freiherrlichen Familie in den „Arbeitern“, oder wie bei der lustigen Zirkusgesellschaft im „Verlorenen Sohn“, da kommt das Gespräch dem Realismus näher. Da ist die bildliche Ausdrucksweise sehr eingeschränkt, der Dialog ist besser aufgedröselt, Geschwätz und realistische Wendungen aus dem Alltagsleben sind eingedrungen.

Bulthaupt gebrauchte im „Gerold Wendel“ noch den fünffüßigen Jambus, seine übrigen Dramen sind in Prosa geschrieben. Die Mehrzahl der Leidenschaftsdramen, Harts „Sedan“, Walloths, Liliencrons, Greifs Stücke, die meisten historischen Dramen Wildenbruchs, „Die Patrizierin“ und „Der Mohr des Zaren“ von Voß, Flaischlens „Graf Lothar“, Kirchbachs Ingenieurdrama und schließlich Brunos „Königssohn und Rebell“, hat die Versform erhalten, durch welche die idealistische Sprachsteigerung unterstützt wurde. Walloths „Marino Falieri“, des Dichters am meisten realistisches Stück, sollte, zuerst in Versen geschrieben, in Prosa aufgelöst werden. Durch ein Versehen des Setzers aber blieben in der Ausgabe von Walloths Schriften die Verse stehen, die der Verfasser am Schluß (!) des Werkes als Prosa zu lesen bittet. In der Einleitung zu Bleibtreus „Harold“ heißt es: „Das historische Drama großen Stils kann sich ebenso wie das soziale Drama wohl nur in Prosa-Behandlung gestalten.“ Eine erste Fassung des Stückes scheint aber, wenigstens teilweise, in Versen niedergeschrieben zu sein; denn häufig wird die Prosa von Jamben, die allerdings als Prosa gedruckt sind, unterbrochen. Bleibtreu selber gibt an, er habe „in realistische oder rhythmische Prosa bei hochgestimmten Steigerungsmomenten verkappte Jamben hineingewoben.“*) Kirchbach hat den „Waiblinger“ zuerst in Prosa geschrieben, hinterher aber das Stück in Verse gekleidet. Er meint in der Einleitung: „Die Form einer dramatischen Poesie, welche jedes Wort einer realistischen Technik der Bühne einordnet, ist nicht die Prosa, sondern der Vers.“ Die Worte des Schauspielers werden nach Kirchbachs Ansicht in der Versprache deutlicher vernommen. Auch die besten Schauspieler „geben der Prosa einen gemessenen Vortrag, welcher sich durchweg aus rhythmischen Elementen zusammensetzt“. (Die Schauspieler hatten damals noch nicht die naturalistische Schulung durchgemacht!) „Der Vers ist nur die bewußte und geschulte Anwendung dieser Tatsache.“ Er zwinge zu deutlicherer Aussprache und erleichtere das Hören, er nötige den Dichter „zur größeren Energie und Plastik des Wortes“, da das mit größter Deutlichkeit vernommene Wort auch eine hohe geistige Deutlichkeit enthalten müsse. Ein praktischer Bühnenvers dürfe nicht akademisch sein, d. h. nicht melodisch einen musikalischen Takt nachahmen, sondern müsse sich mit dem natürlichen Rhythmus möglichst identifizieren, „in dem im wirklichen Leben jedes energisch gesprochene Wort sich unwillkürlich vorträgt“. Die Pausen

*) Magazin für Literatur, 1887, S. 592.

am Schluß des Verses werde der Dichter als Ausdruckspausen, nicht als mechanische behandeln, er werde dem Schauspieler „die rhythmische Pantomime des Gedankens durch die Behandlung des Verses vorzeichnen". „So wird der Vers zugleich zum Bilde der richtigen Atemverteilung, er wird alles in allem eine geistige und physikalische Erleichterung des Spiels und eine Steigerung des wirksamen Eindrucks, der Plastik und Anschaulichkeit des Wortes sein." „Durch den Vers wird auch das, was den Zeitgenossen sonst allzunahe liegen würde, in die Sphäre einer reinen dichterischen Erschütterung gerückt." Von den Waiblingerversen sagt Kirchbach: „Sie werden in den Gesprächen der Bauern und Handwerksburschen sich vortragen wie eine lebendige Prosa, sie werden in den Leidenschaftsszenen den Rhythmus der Leidenschaft steigern und in feste, gedrungene Ausdrucksformen bannen."

Dieser Verteidigung des Verses hat die Entwicklung nicht recht gegeben. Wie die neue Dynamik die zäheren epischen Elemente des Epigonendramas verdrängte, so hat sie auch den Vers verdrängt und die literarische Prosa durch eine immer realistischere ersetzt. Ehe aber der fünffüßige Jambus im Drama der achtziger Jahre verschwand, haben die Dichter seinen strengen, regelmäßigen Ablauf oft durchbrochen.

Auch Hart tritt durchaus nicht gleichmäßig die Jambenmühle in seinem „Sedan". Die Bildersprache aber reden hier auch die einfachen Leute genau wie bei Bulthaupt. Die Brüder Hart meinten in den „Kritischen Waffengängen", von einem erhabenen Gefühl ergriffen, steigerten sich auch die Gehirnfunktionen des gewöhnlichen Menschen, seine Rede werde dann anschaulich und bilderreich. Mit Absicht läßt Heinrich Hart seine Gestalten ihre seelischen Zustände im Dialog breit ausmalen. „Der Dichter liest in den Seelen selbst, ... diese müssen oft mehr gestehen, als ihnen selbst bewußt geworden ist", heißt es in den angehängten Regiebemerkungen.

Der unrealistische Mangel an Verhaltenheit eignet auch Walloths Gestalten. Mit Pathos, das wie bei Bulthaupt, Wildenbruch und anderen zuweilen in hohle Theatersprache ausartet, vertreten sie ihre sittlichen Anschauungen, geben sie ihrem Haß und ihrer Liebe Ausdruck. Nicht mehr so reich wie in „Sedan" oder in der „Neuen Welt" ist Walloths Sprache mit Bildern aufgeputzt, namentlich nicht im „Marino Falieri". Hier wirkt die Sprache trotz der stehengebliebenen Verse stellenweise stark realistisch.

Eingeschränkt ist auch bei Wildenbruch der Gebrauch der Bilder. Ja, nüchtern und trocken ist oft sein Vers. Gefühlsdarlegungen gewinnen vor allem dann an Breite, wenn ein Zustand recht eindringlich gemacht werden soll. Häufig hastet die Sprache in knappen Sätzen nervös vorwärts. Die Theaterleidenschaft macht sich Luft in Superlativen, im Donnergepolter des Pathos, ungezügelt oft wie der Aufbau der Dramen. Es wird geschimpft, getobt, geflucht, aufs ärgste übertrieben in hohler

Rhetorik. Die um ihren Konrad besorgte Agnes in den „Quitzows", wo doch die Leidenschaft im ganzen gegenüber früheren Stücken zurücktritt, jammert: „Du hast ihn gesehen, du hast ihn gekannt, Mutter — der schmetternde Stein soll zermalmen sein Haupt! Über sein zuckendes Herz werden sie schreiten mit stampfendem Fuß! Er hat geweint mit den Verzweifelnden — niemand wird weinen um ihn! Er war die Güte, er war barmherzig — seinen Namen bewahrt der Haß, und sein Andenken wird leben im Fluch! Da, wo er liegt im verlorenen Grabe, da liegen die Trümmer einer heiligen Welt, und nichts wird übrig bleiben davon, nichts als der zitternde Schrei eines Weibes, verhallend in der Wüste der Zeit!" Wirksam hebt sich in den „Quitzows" das Pathos von ruhigeren humoristischen Prosaszenen ab, wie sie Wildenbruch schon in früheren Dramen gern zwischen die Verspartien eingefügt hat. Es sind wie bei Shakespeare meist einfache Leute, die der Dichter in solchen Szenen Prosa reden läßt. In den „Quitzows" sprechen sie — Menschen des fünfzehnten Jahrhunderts! — den modernen Berliner Dialekt. Am meisten nähert sich, abgesehen von der späteren „Haubenlerche", Wildenbruchs Sprache dem Realismus in „Opfer um Opfer", wo ja die Leidenschaft stark gedämpft auftrat.

Das Pathos leidenschaftlichen Freiheitsdranges gegenüber drückenden sozialen Verhältnissen herrscht im ersten Akt der „Patrizierin" von Voß. Vom theatralischen Tonfall, von der Überschwenglichkeit des Bildergebrauches im Affekt, von der breiten Ausmalung der Situationen, um sie recht wirksam zu machen, vom aufsatzmäßig-literarischen Charakter entfernte den Dichter immer mehr seine Tendenz nach erhöhtem Realismus. Außer in der „Patrizierin" und im „Mohr des Zaren" schrieb er in Prosa. In „Treu dem Herrn" suchte er diese durch Einstreuung zahlreicher Fremdworte historisch-realistisch zu färben.

Verstiegenes Theaterpathos macht sich besonders in den Dramen breit, deren Dynamik in erster Linie durch sittliche Ideen und Pflichtenkonflikte charakterisiert wird, so im „Neuen Gebot" und in „Treu dem Herrn". In Liliencrons Dramen spielen jene Mächte keine Rolle. Auch aus diesem Grunde mag hohle Rhetorik in den Versdramen des frisch empfindenden Barons selten vorkommen. Der Dichter gibt zuweilen sogar kurze, gegen Übertreibungen gerichtete Anweisungen: Magnus spricht im „Knut" vor der Leiche seines Vaters „mit großer Ruhe", im gleichen Tonfall, wie er eben gesprochen hat, „nicht deklamierend". Auf poetischen Schmuck der Verse, die Liliencron nicht schablonenmäßig braucht und zwischen die er auch Prosaszenen mischt — das Genrebild „Arbeit adelt" ist vollständig in Prosa geschrieben — verzichtete der reizsame Lyriker nicht. In seinen Bildern wie in den charakterisierenden Beiwörtern zahlt er nicht mit abgegriffener Münze: neugeprägt, selbstempfunden sind sie. Vom „erzgeschienten Arm" spricht er, von „windgefangnen Locken", vom „wolfverfolgten Schlitten". Gern wendet er, sehr entgegen dem erhabenen

Epigonenstile, realistische Bilder an und wird auch sonst realistisch derb. In den „Rantzow und Pogwisch“ schildert Cajus Thienen den Grafen Otto von Pinneberg mit folgenden Worten:

„Nimm eine alte Harke,
Häng einen Scheuerlappen drum: Graf Otto!
Er hatte Hüftweh, Fußweh, Handweh, Knieweh.
Er war zu alt, so hechelt er und hüstelt.
Mit Gold nähm er vorlieb.“

Der Page Timmo Brockdorff beschreibt das Gesicht des vom Bürgermeister am Kragen gefaßten Pagen Hans: „Es wurde kirschrot und immer länger, immer länger, so lang wien Sirupstropfen, wenn er langsam vom Löffel zieht . . .“ In den „Merowingern“ packt Theuderich seinen Sohn Sigibert, als dieser ihm seine Liebe zu Bertrada gesteht, an der Brust mit den Worten:

„Du dummer Junge du! Mit achtzehn Jahren!
Das ist nicht wahr! Du lügst!“

Die vielen Pausen, die oft energischen, kurzen Sätze, dazu Verse, die im Konversationston des Alltags gehalten sind, Stammeln in Verwirrung oder in Hast oder Angst usw. vermehren den Realismus dieser Sprache.

Zuweilen erhält man den Eindruck eines neuen, stählern harten Pathos. Brunhilde befiehlt rauh:

„Die Hengste von den Pflöcken losgeschnallt.
Das Kochgeschirr vom Feuer weggenommen.
Der Sichelwagen fürchterliche Sensen
Prüft noch ein letztes Mal auf ihre Schärfe,
Daß unsre erznen Schnitter fröhlich mähen.
Die Zelte weg! Und westwärts nach Soissons . . . .“

Sigibert sagt zu Bertrada, schnell jeden Satz sprechend:

„Ich weiß nicht, was es ist. Es reißt mich weg.
Komm, küsse mich. Mein Herz schlägt so gewaltig.
Der Abend drückt mich, und die Luft ist schwül.
(immer schneller jeden einzelnen Satz. Wie gehackt. Sehr aufgeregt.)
Die Vögel schweigen. Meine Lippen frieren.
Bertrada (ängstlich). Wo sind wir? Sigibert, wach auf. Wo sind wir?
(nach links schauend)
Sieh dort und dort, ein Feuer nach dem andern,
Die Wachen zünden ihren Holzstoß an.
(schnell)
Das ist das Lager von Chlotar. Wir sind . . . .
Sigibert. Laß, wo wir sind. Und stünden mitten wir
In Feindesschwertern, ich hau dich heraus,
Und trage dich zurück.“

Greifs Sprache ist im allgemeinen ruhig, schlicht und phrasenlos, ja nüchtern zuweilen, wenn der Dichter dem Pathos verschmähter Liebe oder schuldbewußten Schmerzes u. a. auch noch besondere Worte verleiht und sich auch sonst noch vieles findet, was dem Realismus entgegensteht.

Die Sprache ist verhaltener geworden, Bilder werden nur spärlich gebraucht, man begegnet häufig gesellschaftlichen Redensarten, volkstümlichen Wendungen oder dem Dialekt entnommenen Worten wie „nit", „wiederkimmst" usw. In „Heinrich dem Löwen" stößt man auf archaisierende Wortformen wie „Helmzimier", „justament", „Wambs" u. a. In „Prinz Eugen" verwendet Greif eine Menge namentlich aus dem Französischen ins Deutsche gedrungener Fremdworte zur Charakterisierung der Zeitsprache. Nicht alle Personen läßt er dasselbe Idiom reden, er individualisiert. Der Kaiser spricht nicht die verwelschte Sprache. Der Sergeant Eschenauer gebraucht Anklänge an den Wiener Dialekt.

Gemäßigt wie bei Greif trat die Leidenschaft im „Graf Lothar" auf, und mit ihr ist Pathos und Bildergebrauch eingeschränkt worden.

Kirchbachs erwähnte realistische Absichten für die Versbehandlung veranlaßten ihn, den bayrischen Dialekt der Bauern, den berlinischen des Handwerksburschen Piening in Verse zu bringen. Das Bauernmädchen Monika erzählt:

„Amal war a Bauer,
Der hat an arm Mann von sei'm Haus verjagt
Und d' Hund ihm auf'm Leib g'hetzt. Da is Nachts
Ganz stad sei Fenster aufig'schob'n word'n,
A große schwarze Katz is einitappt
Und hockt sich auf dem Bauern seine Brust.
Der Bauer aber traamt, Gebirge waren's,
Und würden mehra Felsen draufgewälzt;
Und er hat schrein woll'n, aber koa Wort
Is aus der Kehl eam ganga, als erstickt er.
Der Trud'n Augen haben hell geleucht't,
So vor sich g'schwält und grad so g'funkelt ham's.
Das Bett geht auf in Flammen, traamt der Bauer.
Da wollt der Bauer schrein —"

Fremdworte wie derangiert, Nationalökonomie, psychologisch usw. sind in die Verse eingedrungen. In einer Anmerkung verteidigt sich Kirchbach, daß er die Monika das Wort Sphärenklang gebrauchen läßt: „Das Wort „Sphärenklang" und andere poetische Ausdrücke sind durch die Vermittlung der Kirche, in der die Bauernmädchen auch als Sängerinnen mitzuwirken pflegen, dem Landvolk ganz geläufig." Knappe Sätze, einzelne die Gedanken bloß andeutende Worte, Enjambements sind häufig.

Gewollt, nicht organisch erwachsen aus einer neuen, triebkräftigen Dynamik sind Kirchbachs realistische Neuerungen in der Sprache. Darum stehen auch neben dem Neuen zahlreiche, des Kontrastes wegen besonders auffällige und geschmacklose Reste der alten Theatersprache. Viel einheitlicher ist der Dialog in den „Letzten Menschen", wo wegen des märchenhaften Stoffes, der Entrückung der Geschehnisse in eine ferne Zukunft der Verfasser weniger in Gefahr kam, alte Elemente mit modernen zu

vermengen, wo zudem sein sicherer gewordener Geschmack die theatralisch-pathetischen Worte vermieden hat.

In „Königssohn und Rebell" wird von den Personen selber das Pathos und die Bildersprache als ungewöhnlich empfunden. Friedrich sagt „scherzend, mit etwas gezwungener Herzlichkeit" beim Wiedersehen zu seinem Sohne:

„Gelt, all die andren Blüten des Empfangs,
Die sollten mir zuvor entgegenduften:
Damit zuletzt die Rose meiner Freude
Aufblühte, dieses Wiederseh'n mit dir!
Gelt?"

Auf Heinrichs poetische Worte in derselben Szene:

„Ich habe nie
Dies Wort vergessen können; und sobald ich's
Begriffen, suchte ich nach meiner Freundin [Deutschland] —
Und fand sie traurig in der Wüste sitzen,
Ihr Kleid zerrissen und ihr Haar zerrauft
Und —"

entgegnet der Kaiser:

„Die Propheten hast du brav gelesen
Und dir von deinem Werner schöne Bilder
Aufpacken lassen —."

Bilder wie Pathos sind denn auch sehr maßvoll vom Dichter verwendet worden. Seine Sätze sind meist kurz und scharf. Sie haben schon viel vom Charakter des Aufsatzmäßigen verloren. Langatmige, seitenlange Einzelergüsse fehlen. Bedeutungsvolle Gedankenstriche, bloße Andeutungen, realistische Ausdrücke, Abbrechen der Rede usw. sind geschickt benutzt worden. Trotz des Verses ist so die Sprache der Wirklichkeit näher gekommen als der Dialog mancher Prosadramen und bestätigte die Meinung, welche die Harts in den „Kritischen Waffengängen" vertreten hatten, man könne Realist auch in Versen sein.

Die Prosa in Albertis „Brot!" hat noch alle Eigenschaften der Epigonensprache, mag der Verfasser auch einen stärkeren Realismus im Dialog erstrebt haben. Lebenswahrer ist da die Sprache in Mackays „Anna Hermsdorff".

Lienhard erklärte in der Vorrede zum „Naphtali", ein angeborener Widerwille „gegen Pathos und Schönrednerei, Jambenpoesie und Theaterphrasen" habe ihn von jeher beherrscht. Er glaubte, man werde es tadeln, daß er die Theatersprache ganz und gar verletzt habe und nur allzuoft in einen Werktagston verfallen sei. Die lenkenden Kräfte seines Stückes waren im wesentlichen die Leidenschaften der Personen. Sie haben es mit verhindert, daß die Sprache durchaus realistisch wurde. Leidenschaftliches Pathos, Rhetorik, verstiegene Prahlerei, der literarisch-aufsatzmäßige Ton, phantasievolles Ausmalen an verkehrter Stelle u. a. sind noch häufig.

Immerhin hat Lienhards Sprache sich dem Realismus schon stark genähert. So wählt der Dichter seine Bilder geflissentlich aus dem ägyptischen Milieu seiner Gestalten. Durch derbe Wendungen dokumentiert er gern sein realistisches Bestreben. Ein Gespräch zwischen zwei Soldaten in der Nacht lautet:

„Erster. Streck' 'mal deine Ohren nach der Vorstadt — hörst du nicht 'was?

Zweiter (horchend). Ja, der Wind zankt sich mit den Palmen herum — (horcht weiter) und der Morra da drüben ihr Kind greint. Dies hartgesottene Luder! läßt sich eher den Balg zu Tode schreien, als daß sie sich von der Streu hebt!

Erster. So war's also das, was mich stutzig machte.

Zweiter (sich umsehend, vollatmend). Du! eine wollüstige Nacht!

Erster. Ja wohl wollüstig, wenn man am Feuer liegt oder zwischen zwei Leinlaken.

Zweiter. Freilich, hier außen schauert einem die Haut. Purr! (Ab ins Wachzimmer.)"

Einen weit höheren Grad von Realismus hat Lienhard in „Weltrevolution" erreicht, obwohl ihn auch hier noch die Leidenschaften zum Pathos und zur Rethorik drängten und sonstige Reste der traditionellen Ausdrucksweise begünstigten.

Fitgers Gestalten sprechen im allgemeinen die gesteigerte und „geschriebene" Sprache des Leidenschaftsdramas. Am freiesten vom alten Pathos ist sein jüngstes Drama „Die Rosen von Tyburn". Das Pathos wird hier schon wie später von anderen Dichtern zu komischer Wirkung verwendet. Der König äußert zu Magdalena Hollam, die ihn an seine Pflichten erinnert, „mit komischem Pathos": „Schwer ruht das Haupt, das eine Krone drückt." Magdalena fällt es auf, als der König und Radley pathetisch werden:

„Radley. Selbst die Ausgestoßensten der Ausgestoßenen kommen aus ihren menschenscheuen Schlupfwinkeln hervor und drängen sich zu ihrem Altar und bringen ihre Seele dar als Brandopfer.

Magdalena. Welch dithyrambischer Stil! Unterbreche ich dramatische Künstler in ihren Studien?"

Als sie später ihren Empfindungen leidenschaftlichen Ausdruck gegeben hat, findet sie es selber geschmacklos, „der Zunge zu lautes Toben zu gestatten."

Der zunehmende Realismus der Sprache tritt in ihrer teilweise erfolgten Individualisierung hervor. So spricht der Prinz Carl Philipp in „Von Gottes Gnaden" seinen besonderen Jargon. Er läßt wie in der Leutnantsprache den Artikel weg vor den Hauptworten, setzt grammatisch verkehrt das Verb in den Infinitiv usw.

Hart und bestimmt, häufig pointiert, knapp fügt sich Satz an Satz in Julius Brands impressionistischer Sprache. Sie gemahnt an die Bilder,

in denen Farbenfleck neben Farbenfleck zur schließlichen Erzielung einer Totalstimmung gesetzt ist. Parallelismus wie bei Nietzsche, wie in urzeitlicher Poesie findet sich: „Nero. Warum vergiftest du den herrlichsten Augenblick meines Lebens, gießest widrigen Essig in den Wein des Genusses“ ..... Mit dem alten Pathos hat Brand namentlich im Nero völlig gebrochen. Wohl ist des Dichters Sprache über die Ausdrucksweise des Alltags emporgehoben, aber sie bleibt belebt von modernem Geiste.

Realist wollte Bleibtreu auch in der Sprache sein. Am wenigsten ist er es wieder im „Harold“. Durch Anklänge an die Zeitsprache, Abbrechen der Rede, Herausstoßen der Worte usw. ist aber schon hier der Realismus des Dialoges erstrebt. Die Personen des „Dämon“ in der Redeweise der Renaissance sprechen zu lassen, hielt Bleibtreu seiner Aussage nach nicht für angebracht. In der Modernität des Tones glaubt er zuweilen zu weit gegangen zu sein. Noch begegnen uns auch hier dröhnendes Pathos, bildlich-poetische Ausschmückung, alte epische Elemente. Dennoch ist der Dialog weit realistischer als im „Harold“, meist gut aufgelöst, zuweilen derb, natürlich geistreich namentlich in den Künstlerszenen. Eins der Künstlergespräche ist im Telegrammstil gehalten:

„Bandello. Was, das sind ja die ägyptischen Plagen! Heilloses Ungeziefer. Verdirbt's Geschäft. Wieder so'n Springinsfeld. — Was malt Ihr'n?

Rafael (bescheiden). Ich habe mich noch sehr wenig versucht. Mir fehlt so gut wie alles. Muß erst noch 'was Ordentliches lernen.

Bandello. Brav, brav. Rühmenswerte Bescheidenheit. Daran tut ihr wohl, junger Mann.

Cäsar (schmeichelnd). Gleichwohl hat Signor Rafael schon gar vieles entworfen. Ein bedeutsames Talent. Heilige Familie — Verlobung Mariä — tüchtige Leistung.

Michel (für sich, Cäsar betrachtend). Hat viel gesehn, Künstler? Hm. Kunstmäzen?

Bandello. Gemein dekorativ — kann mir denken. Seid ja wohl auch kein Überflieger. — Von welcher Schule eigentlich? Wo gebildet?

Rafael. Bei Perugino.

Bandello. Ach, du grundgütiger Gott! Der alte Schmierer! Längst überlebt. Bleierne Farbe. Erbarmungswürdige Technik. Und eine Zeichnung — unter aller Würde!“

Das Pathos der Liebe, des Zorns, der Vaterlandsbegeisterung feiert in „Lord Byrons letzter Liebe“ Triumphe. Aber wie bei Fitger und bei Bruno belustigt man sich auch über die verstiegene Redeweise. Theresa spricht von der Lächerlichkeit überschwenglicher Worte, Reipperg findet ihre eigenen einmal dem Tragödienstile entsprechend. Der Österreicher v. Hohenwart spricht mit Anklängen an den heimischen Dialekt, Fletcher kommandiert den Matrosen „humoristisch, im Seemannsjargon.“ Besonders tritt der Realismus der Sprache bei dem Lebemann Guiccioli

und im Gesellschaftsdialog hervor. Gut aufgelöst ist dieser in „Seiner Tochter". Stammeln, vor allem in der Verwirrung, Zaudern, Suchen nach dem rechten Ausdruck, durch Gedankenstriche angedeutete Pausen u. a. erhöht hier den Eindruck der Lebenswahrheit.

Sehr verringert wurden die Reste der alten Sprache in den drei Revolutionsdramen. Konsequenter, weniger sporadisch als früher wurde hier der Realismus durchgeführt. Das Pathos, komisch gewandt, kehrt im „Schicksal" wieder. Phrasen werden als solche behandelt. Das berechtigte Pathos der Pose tritt auf. Danton im „Weltgericht" höhnt über die phrasenseliger Überschwenglichkeit noch nicht fremden Worte der Frau Roland:

„Frau Roland. Das ist ja der alte Absolutismus, das ist ja gar keine Republik, wie die hehren Griechen sie uns vorgestellt!

Danton. Hahaha, ich lache! Die ollen Griechen laß du nur vermodern!"

Das Berlinische als Großstadtdialekt wird vom Pariser Pöbel gesprochen. Talliens an diesen gerichtete, beruhigende Rede wird unterbrochen durch Zwischenrufe des Volkes: „Wir merken nischt! Schickt lieber Branntewein!", „Is nich! Haut ihm!", „So 'ne Gemeinheit!"

Durch häßliche und rohe Wendungen, durch fleißiges Zoten seiner Gestalten suchte Bleibtreu seinen außerdem durch Mangel an Bildern, unpathetische Redeweise, kurze Sätze charakterisierten Realismus zu markieren. Er selber glaubte im „Weltgericht" die wahre Sprache des Lebens, nach jeder Einzelfigur abgetönt, angewandt zu haben. Wie Hauptmann im „Florian Geyer" hat Bleibtreu im „Faust der Tat" die Zeitsprache realistisch wiederzugeben versucht. Er läßt Cromwell und die eifrigsten namentlich seiner Heiligen die alttestamentliche Redeweise gebrauchen. Zugleich hat er die Sprache wie schon in früheren Dramen individualisiert. Coke spricht anders als Cromwell, dieser anders als der König.

In „Volk und Vaterland" und im „Erben" war die neue Dynamik unvollkommener zur Herrschaft gelangt als in den Revolutionsdramen. Auch die Sprache ist oft weniger fortschrittlich, obwohl man gerade von diesen im modernen Leben spielenden Stücken einen realistischen Dialog erwarten sollte. Als Reinhold Brand im ersten der beiden Dramen die Schande seiner Schwester erfährt, da stößt er einen unterdrückten Schrei aus und ergeht sich in langen pathetischen Tiraden. Naturwahreren Ausdruck findet die Leidenschaft an anderer Stelle. Als der alte Eisenhart den schlimmen Stand seines Geschäftes durch den Sohn vernommen hat, da „tobt" er: „Ah, das ist unerhört, das ist unglaublich! So etwas kann wirklich nur mein Herr Sohn zustande bringen. Ich mache dir mein Kompliment. Man möchte aus der Haut fahren" usw. Der Gesellschaftsdialog im „Erben" ist wieder besonders realistisch gehalten. Durch das Abbrechen der Sätze, Zwischen- und Anfangslaute, Leutnantston, Ge-

stammel in der Verwirrung, starke Auflösung u. a. wird der Eindruck des Realismus erstrebt. Der literarische Ton hielt sich besonders lange in Erzählungen. Demgegenüber ist die Art, wie Werdenstein die Geschichte eines Duells erzählt, ein Schritt zur Naturwahrheit hin.

Den mit fortschreitendem Naturalismus immer entschiedener verfolgten Weg zur Individualisierung, zur lokalen und zeitlichen Färbung, zur Abtönung der Sprache nach dem Milieu hat auch Halbe beschritten. Im „Emporkömmling" hat er die allerdings noch schriftdeutsche, nicht dialektische Sprache der Bauern durchsetzt mit Wendungen, die ihrem Berufs- und sonstigen Leben entnommen sind. Er läßt die Landleute anders sprechen als den heimkehrenden Richard Kuhn, anders als diesen den Großstädter Heinrich. Es werden Worte wiederholt, bloße Andeutungen gegeben, begonnene Sätze durch andere Personen aufgenommen, Gesprächspausen eingehalten usw. Einzelne Dialogstellen nähern sich dem Sekundenstil. Immerhin ist die Sprache noch nicht durchaus natürlich. Die Personen machen zu wenig Voraussetzungen bei ihren Worten, sie erzählen, was andere schon wissen müssen. Dazu drängen manche anderwärts erwähnten Elemente die Sprache ab vom Ziele eines vollen Realismus.

Einen höheren Grad von Lebenswahrheit als in früheren Dramen hat Voß in „Eva" erreicht. Gegenüber den noch reich vorhandenen unrealistischen Bestandteilen ist hier der Dialog schon stark aufgelöst; Stocken und Stammeln, Durcheinander der Worte, Pausen und knappe Sätze, wie sie Voß schon früher liebte, gestalten die Unterhaltung realistischer. Der Sekundenstil hat wie im neuen epischen Beiwerk Raum in der Sprache gewonnen. Impressionistisch ist häufig Satz neben Satz gestellt.

Ein Durcheinander alter und neuer Kräfte charakterisierte wie vor allem Bleibtreus zwei soziale Dramen so Kretzers „Bürgerlichen Tod" und Sudermanns „Ehre". Darum finden sich bei Kretzer noch Phrasen und Pathos: „Martin (schreitet nach der Tür rechts und öffnet sie weit). Mutter, blick dort hinein, sieh' den Marmor, das Gold, sieh' die Pracht, den Reichtum dieses Hauses. (Er kehrt zurück.) Steig' hinauf bis zum Dache, steig' in die Tiefen des Kellers und betrachte die Fundamente. Alles ist verfault, durch und durch verfault! Nur die Lüge hält es zusammen, die nichtswürdige, erbärmliche Lüge!" Mit der Sprache der Epigonendramen sind Martins Worte noch verwandt, als er der Mutter verspricht, bei der Unterzeichnung des Ehevertrages zwischen seinem Bruder und seiner Geliebten seine Selbstbeherrschung zu wahren: „Martin (herzlich). Ich verspreche es dir. Ich will denken, ich schnitte mir in mein eigenes Herz und hätte einen fürchterlichen Eid geleistet, stumm zu verbluten. Die Qualen können nicht mehr so groß sein, wie diejenigen waren, als ich vorhin an diesem Tisch saß und heucheln und lügen mußte. Ich hörte das Rauschen ihres Kleides, sie weilte so nahe am Arme eines

andern, daß ich wähnte, ihr heißer Atem berühre mein Gesicht; und wenn ich aufblickte, glaubte ich aus ihren Augen eine Anklage für ewige Zeiten zu lesen. (Plötzlich, mit wilder Leidenschaft.) Mutter, Mutter, weißt du, was das heißt, ruhig bleiben zu müssen, wo das Blut siedendheiß durch die Adern rinnt? Ich hätte aufspringen mögen, um ihn mit einem einzigen Faustschlag niederzuschmettern." Kretzers Sätze sind häufig aufsatzmäßig, langatmig, umständlich. Vermieden ist das Durcheinander der Stimmen, das Bahr stellenweise in der „Großen Sünde" zuläßt. Wenn mehrere Gruppen auf der Bühne weilen und eine redet, so müssen der Deutlichkeit halber die anderen leise sprechen, um dann die laut sprechende abzulösen.

Neben den Resten der alten Sprache finden sich kurze, schlichte Sätze. Kretzer meidet die bildliche Redeweise. Es fällt als nicht mehr selbstverständlich und natürlich auf, daß Frau von Ulbrich besonders „schöne" Wendungen gebraucht. Als Hermann sie um Bestätigung der Mitteilung, Charlotte wolle die Seine werden, bittet, da antwortet sie: „Es ist so, mein Lieber. Das Eis ist gebrochen, und Ihr Lebensschiff kann von nun an doppelt bemannt dahinfliegen." Wölm meint dazu: „Das war sehr schön gesagt, Frau Major." Und später teilt Frau von Ulbrich mit: „Charlotte wird während unserer Sitzung hier erscheinen, unter dem Vorgeben, mich abzuholen, und es wird dann an Ihnen [Hermann] sein, es ihr zum hundertsten Male zu gestehen, daß Ihre Hände immer noch stark genug seien, um sie darauf durchs Paradies zu tragen.

Wölm. Das war wieder sehr schön gesagt, Frau Major.

Frau von Ulbrich (launig). Ich bin überzeugt davon, Herr Wölm."

In der „Ehre" steht die Sprache der Personen, denen die vom Triebleben am wenigsten beeinflußte seelische Struktur eignet, der alten pathetischen, literarischen und breit schildernden Redeweise am nächsten, die der übrigen Personen, namentlich der Berliner Dialekt sprechenden Bewohner des Hinterhauses nähert sich dagegen dem naturalistischen Dialog. Von diesem entfernen die Sprache neben der zu großen Korrektheit u. a. auch die vielen pointierten Wendungen, die erheiternden Stellen, die der Theatraliker Sudermann eingestreut hat.

Sehr zum Vorteil der Lebenswahrheit enthielten sich die Verfasser der „Firma Goldberg" der geistreichen Manier, mit der sie „Die Emanzipierten" geschrieben haben. Nicht häufig mehr wird der leichte, natürliche Schritt des Dialoges von unrealistischen Elementen gehemmt.

Alte epische Bestandteile, ferner das dem Dichter wie Kretzer eigene Unvermögen, die Sprache der „besseren" Leute lebenswahr zu treffen, und manches andere stört noch in Anzengrubers Sprache. Wo der Wiener Dichter den Dialekt der Vorstädter anwendet, ist er naturalistisch; in den Bauernstücken ist er nur „halber Dialekt-Dichter". Er hat sich für seine Bauern eine besondere Mundart geprägt: „Weil ich inmitten des Schaffens und Schilderns die Dialekte selber anklingen höre, so gebe ich diese An-

klänge, voll oder schwach, wie sie sich just bemerkbar machen und in der vielleicht etwas vermessenen Meinung, daß jedes deutsche Ohr jeden Dialekt deutscher Zunge auch erklingen hören müsse."

Wie in dem modernen Körperideal der Bildnerei und Malerei die schwellende Üppigkeit verschwunden ist vor sehniger Muskelkraft, so meiden die knappen, scharfen Sätze des atemlos zuweilen vorwärts hastenden Dialoges im „Thorwald" alles Überflüssige. Stark reduziert sind die Reste der noch nicht ganz vertriebenen alten Sprechweise. Verschwunden sind mit dem alten Pathos die zahlreichen Bilder, der Dialog ist stark aufgelöst, breite Expositionen fehlen.

Realistischer noch ist die Sprache des „Apollo", wo die handelnden Personen moderne Menschen sind.

Weit weniger auffällig als früher, selten zudem sind im „Fest auf der Bastille" literarische, aufsatzmäßige Stellen. Zu einer sehr geringen Menge sind die Rudimente der alten Sprache zusammengeschrumpft. Selten begegnen Theaterphrasen. Camille Thuriot sagt noch zum Gouverneur: „Meine schwache Mutter — meinen armen, alten Vater — beide hältst du hier unter deinem Daumen, wie ein Schulbube Käfer quält. Warum nur? Henker! Henker!? Warum hast du über diese Unschuldigen deinen Strick geworfen?" Vielfach ist die Sprache durchaus naturalistisch. Die schweizerischen Soldaten sprechen ihren heimischen Dialekt. Derbe Wendungen werden gebraucht. In dem Streit zwischen den Zimmergesellen und den Lakaien, die es nicht dulden wollen, daß jene einen Balken über den Steg tragen, heißt es:

„Erster Zimmergeselle. Der Balken ist stark genug zu einem Galgen für ein ganzes Dutzend von eurem federleichten, windigen — (brummt).

Erster Lakai (schreit). Wache! Staatsverbrechen! Wache!

Zweiter Zimmergeselle. Halt's Maul! Wir müssen heut noch schaffen, daß Frau und Kinder was zu fressen kriegen. Aus dem Weg!

(Die beiden Lakaien stellen sich breit vor den Weg und versperren ihn mit dem gestrafften Läufer, wie mit einer Barriere.)

Erster Lakai (zum zweiten). Klopf los, Anatole! (Sie beginnen wütend auszuklopfen.)

Erster Zimmermann. Wart, jetzt wirst du selber ausgeklopft, du muffiger Truthahn. Vorwärts, Peter!

(Beide gehen mit ihrem Balken ganz gemütlich auf den Steg los. Die Lakaien spannen ihren Läufer noch mehr. Der vorderste Zimmergeselle tritt ihn gemächlich nieder, sodaß die Lakaien, die ihn aus Trotz halten wollen, ins Stolpern kommen. Er gibt dem ersten Lakaien einen Fußtritt. Dann gehen die Zimmerleute mit dem Balken pfeifend über den Steg ab.)

Erster Lakai (rafft sich vom Boden auf). Was? Das uns? — Der Gouverneur — wartet! Sr. Majestät — die ganze Monarchie — Canaillen!"

Die Sätze sind meist kurz. Die Bilder erheben sich nicht über das Niveau des Alltags. Paul sagt: „Wie hätt' ich sonst im Stall auf dem Stroh hinfallen können und steif liegen bleiben, wie ein Hafersack?!" Becquard vergleicht die vom schwarzen Menschengewimmel umschwärmte Bastille mit dem von Fliegen umschwärmten Käse, die Tore der Bastille mit den Löchern im Käse. Realistische Pausen treten ein im Dialog. Das Durcheinander der Gedanken in der Wirklichkeit findet auch seinen sprachlichen Ausdruck. Als Jacques in dem Lakaien Camille seinen alten Bekannten wiederzuerkennen vermeint und in sprachlosem Erstaunen darüber seine Pfeife hat fallen lassen, so daß sie zerbrochen ist, da entfahren ihm die Worte: „Beim heiligen Blut! Ich mein' schon — aber das gibt's ja nicht! [Ausdruck seines Staunens über die Identität des Lakaien mit Camille.] Verdammt, meine Pfeif'! Ja ich hab' dich sicher schon gesehn (4 Sols hin!)." Längere Geschichten werden in durchaus realistischem Erzählton vorgetragen. Wie Bahr in der „Großen Sünde" auf Kosten der Deutlichkeit die Stimmen durcheinander schwirren läßt, so ist es auch für Held unwesentlich, daß von dem Gesellschaftsdialog beim Feste der Gouverneurin jedes Wort vom Zuhörer verstanden wird.

Während „Die neuen Menschen" von Bahr den Charakter der alten Sprache stärker bewahrt haben als der „Thorwald" von Gumppenberg, hat der Wiener Dichter in der „Großen Sünde" nach einem naturalistischen Dialog gestrebt. Der Eindruck des Naturalismus wird aber durch die gar zu geistreiche Sprechweise mancher Personen und die ihr Eigenleben beeinträchtigende Ironie des Dichters gestört. Unrealistisch ist das ewige Pathos Hughs, mag es auch wie schon in „La marquesa d'Amaëgui" mit der Absicht, dadurch komische Wirkungen zu erzielen, angewandt sein. Unrealistisch ist ferner Sprache und Wesen der beiden schlagkräftigen Gehilfen bei politischen Versammlungen Steif und Friebel. Naturalistisch dagegen ist es, daß jede der Personen, entsprechend ihren besonderen Trieben oder Anschauungen, ihre individuelle Sprache hat. Hugh redet anders als Dohmke, Walters anders als der Baron Schwind oder der mauschelnde Isidor Mautner. Langatmige Sätze fehlen. In dem für die Hast der Zeit und die rasch verstehende Beweglichkeit des modernen Geistes charakteristischen Telegrammstil schildert Hartwich den Doktor Heyden: „Stubenhocker, Büchermensch. Sorte von anno dazumal. Längst vergriffener Jahrgang." Nicht überall sucht der Dichter geistreich zu sein. Nicht mehr die Gedanken, sondern die Gestalten sind dem Naturalismus wesentlich. Und so muß auch plattrealistisches Geschwätz zur Charakterisierung dienen. Bei den Massenversammlungen legt Bahr kein Gewicht darauf, daß alles, was gesprochen, auch gehört wird. Gleichzeitiges Sprechen kehrt immer wieder. Wirres Durcheinander des Dialoges, rapides Tempo, stürmischer Tumult, in dem das Wort des einzelnen nicht zur Geltung kommt, war Absicht des Dichters.

Konsequente Trieb- und Milieudramen sind Hauptmanns erste Stücke. Dem entspricht ihre Sprache. Die Sicherheit oder Zaghaftigkeit der Triebe, ihr sanftes Drängen oder ihre brutale Gewalt, ihre Erscheinung unter Beleuchtung durch das Bewußtsein und ihre dunkle Wühlarbeit, ihr flüchtiges Auftauchen oder ihre ungebrochene zähe Herrschaft im Verlauf des seelischen Lebens, das Gewirr ihrer widerstrebenden Wallungen, ihre oft unbewußte, instinktive Stellungnahme zum Wesen fremder Personen, ihre Hemmung oder Förderung je nach der Zahl der am Dialog teilnehmenden Personen — alles das und anderes fand seinen Ausdruck in der Sprache. Die Gestalten müssen reden, wie es ihrem Eigenleben gemäß ist, nicht mehr wie es der Willkür des Dichters beliebt. Ihre eigene Sprache redet jede Person. Ganz anders als im Epigonendrama spricht der Affekt, die Liebe und der Haß, die Angst und die Wut, der Schreck und das Entsetzen. Man höre den verliebten Alfred Loth: „Ich bin dabei vollständig nüchtern. Denkst du [Dr. Schimmelpfennig], daß ich meine Liebste so — na, wie soll ich sagen?! — so mit 'ner — na, wie soll ich sagen?! mit 'ner großen Glorie sehe? Gar nicht! — Sie hat Fehler, ist auch nicht besonders schön, wenigstens — na, häßlich ist sie auch gerade nicht. Ganz objektiv geurteilt, ich — das ist ja schließlich Geschmacksache — ich hab' so'n hübsches Mädel noch nicht gesehen. Also, Rausch — Unsinn! Ich bin ja so nüchtern wie nur möglich. Aber, siehst du! Das ist eben das Merkwürdige! ich kann mich gar nicht mehr ohne sie denken — das kommt mir so vor wie 'ne Legierung, weißt du, wie wenn zwei Metalle so recht innig legiert sind, daß man gar nicht mehr sagen kann, das ist das, das ist das. Und alles so furchtbar selbstverständlich — kurzum, ich quatsche vielleicht Unsinn — oder was ich sage, ist vielleicht in deinen Augen Unsinn, aber so viel steht fest: wer das nicht kennt, ist 'n erbärmlicher Frosch. Und so'n Frosch war ich bisher — und so'n Jammerfrosch bist du noch." Als Wilhelm Scholz von der Frau Buchner hört, daß sein Vater angekommen ist und sie mit ihm über des Sohnes Schuld geredet hat, da weiß er, „steif in die Höhe schnellend, mit starrem Ausdruck" nur zu lallen: „V — Vater? — — Wie? — m . . mit m . . . einem V . . . ater?" Mit allen Feinheiten ist die Sprache des Alltags festgehalten. Es ist eine Sprache, die das Charakteristische zu geben weiß und doch eine Menge typischer Wendungen enthält. Sie sieht aus wie Improvisation, ist oft scheinbar zusammenhanglos. Der Dialekt ist verwendet worden. Stocken und Stammeln, Durcheinanderwirren der Gedanken, Interjektionen, bloße Andeutungen, verstümmelte Sätze, Lieblingswendungen einzelner Personen, unbewußtes Einstellen in Wort und Ton auf das Wesen der anderen Menschen, Anknüpfen an gleichgültige, neue Assoziationen weckende Worte usw. charakterisiert den Dialog. Der Dichter ist nicht mehr so gefällig, Personen schöne Gedanken zu verleihen, wenn sie ihrer Begabung nach keine haben können. Verschwunden sind die Bilder.

Und wenn einmal eine Gestalt im Affekt danach sucht, dann findet sie womöglich keins:

„Frau Buchner, hastig von links: Also dein Mann ist wieder da?!

Frau Scholz: Das is wie so . . . . wie wenn . . . . ich weeß nich! Jesus, was soll ich nur davon denken?"

Auch sonst sind die Gestalten oft unfähig, ihrem Innenleben einen sprachlichen Ausdruck zu geben. Diese Unfähigkeit mußte das neue epische Beiwerk hervordrängen. Es ersetzt häufig die Sprache. Oft sagen auch die Worte etwas ganz anderes, als die Personen empfinden, ohne daß grobe Lügen ausgesprochen würden. Der Gegenspieler muß zwischen und hinter den Worten „lesen".

Eine „Tierlautkomödie" hat ein böser Kritiker „Die Familie Selicke" genannt. Konsequent naturalistisch ist die Sprache. Ferne steht sie allem papiernen Deutsch. Grunzende Laute am Totenbett, Stammeln, charakterisierende Banalitäten, häufiges Abbrechen und Unterbrechen, Wiederholungen, grammatische Verkehrtheiten u. a. kennzeichnen sprachlich das triebartige Seelenleben der Personen. Ungemildert werden ihre dialektischen und sonstigen individuellen Eigenheiten gegeben.

Ebenso naturalistisch ist der Dialog der „Freien Liebe". Jeder kleine die Worte begleitende oder auch ihnen voraufgehende und nachfolgende Stimmungswechsel, Überlegen, Staunen, Zweifel, Zerstreutheit, Ärger usw. sind festgehalten worden. Wiederholungen, Bekräftigungen und Bestreitungen gesagter Worte, häufige Annäherungen an den Telegrammstil, Ungeschicklichkeiten und Verkehrtheiten des Ausdrucks und anderes finden sich auch hier.

Wichtigste Literatur.

R. F. Arnold, Das moderne Drama. Straßburg 1907. (Literaturangaben.)
L. Benoist-Hannappier, Le Drame Naturaliste En Allemagne. 1905. (Literaturangaben.)
Karl Lamprecht, Deutsche Geschichte, Freiburg i. B. VIII, 1906. 1. Ergänzungsband, Freiburg i. B. 1902.
A. v. Hanstein, Das jüngste Deutschland. Leipzig 1905.
S. Lublinski, Literatur und Gesellschaft im 19. Jahrhundert. 1899.
— —, Die Bilanz der Moderne. Berlin 1904.
A. Bartels, Die deutsche Dichtung der Gegenwart. Leipzig 1900.
Max Lorenz, Die Literatur am Jahrhundertende. Stuttgart 1900.
R. M. Meyer, Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts. Berlin 1900.
A. Bartels, Geschichte der deutschen Literatur, II (Das 19. Jahrhundert). Leipzig 1902.
Franz Servaes, Präludien. Berlin und Leipzig 1899.
M. G. Conrad, Von E. Zola bis G. Hauptmann. Leipzig 1902.
W. Bölsche, Hinter der Weltstadt. Leipzig 1901.
Eugen Wolff, Geschichte der deutschen Literatur in der Gegenwart. Leipzig 1897.
A. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart. Dresden 1895.
Gustav Freytag, Technik des Dramas. 1863.
Freiherr A. v. Berger, Über Drama und Theater. 1900.
Leo Berg, Der Übermensch in der modernen Literatur. München 1897.
G. Brandes, Moderne Geister. Frankfurt 1897.
Jeannot Emil Freih. v. Grotthuß, Probleme und Charakterköpfe. 1898.
Oskar F. Walzel, Von 1870—1890. 1900.
Eugen Zabel, Zur modernen Dramaturgie. Oldenburg und Leipzig 1899—1900.
Berthold Litzmann, Das deutsche Drama in der literarischen Bewegung der Gegenwart. 1894.
Edgar Steiger, Das Werden des neuen Dramas. Berlin 1899—1900.
Theodor Fontane, Causerien über Theater. 1905.
Hermann Bahr, Zur Kritik der Moderne. Zürich 1890.
— —, Die Überwindung des Naturalismus. Dresden und Leipzig 1891.
— —, Studien zur Kritik der Moderne. 1894.
— —, Renaissance. 1897.
— —, Wiener Theater. Berlin 1899.
R. v. Gottschall, Zur Kritik des modernen Dramas. 1900.
S. Friedmann, Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts in seinen Hauptvertretern. Leipzig 1903.
G. Witkowski, Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1903.

H. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, IV (Ibsen, Wildenbruch, Sudermann, Hauptmann). Oldenburg 1901.
C. G. Vollmöller, Die Sturm- und Drangperiode und der moderne deutsche Realismus. Berlin 1897.
Alfred Kerr, Das neue Drama. 2. Aufl. 1907.
S. Bytkowski, Gerhart Hauptmanns Naturalismus und das Drama. Hamburg und Leipzig 1908.
Julius Bab, Wege zum Drama. 1906.
Heinrich Hart, Die Literaturbewegung von 1880—1900. (Der Tag 1903.)

E. Zola, Le Naturalisme Au Théâtre. Paris 1881.
Conrad Alberti, Herr L'Arronge und das „Deutsche Theater". 1884.
Conrad Alberti, Der moderne Realismus in der deutschen Literatur und die Grenzen seiner Berechtigung. 1889.
Oskar Blumenthal, Theatralische Eindrücke. 1885.
Eugen Wolff, O. Blumenthal. 3. Aufl. 1887.
Leo Berg, Henrik Ibsen und das Germanentum in der modernen Literatur. Berlin 1887.
— —, Haben wir überhaupt noch eine Literatur? Großenhain und Leipzig 1888.
— —, Ernst von Wildenbruch und das Preußentum in der modernen Literatur. Berlin 1888.
— —, Die preußische Ader in der Literatur. Berlin 1889.
— —, Die Moderne. Berlin 1891.
— —, Der Naturalismus. München 1892.
Georg Oertel, Die literarischen Strömungen der neuesten Zeit, insbesondere die sogenannten Jungdeutschen. 1887.
Karl Bleibtreu, Der Kampf ums Dasein der Literatur. 1888.
Eugen Wolff, Die jüngsten deutschen Literaturströmungen und das Prinzip der Moderne. 1888.
Hans Merian, Die sogenannten Jungdeutschen in unserer zeitgenössischen Literatur. 1888.
Edgar Steiger, Der Kampf um die neue Dichtung. 1889.
W. Bölsche, Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Leipzig 1887.
Heinrich Bulthaupt, Dumas, Sardou und die jetzige Franzosenherrschaft auf der deutschen Bühne. 1887.
Maximilian Harden, Berlin als Theaterstadt. 1888.
P. Schlenther, Wozu der Lärm, Genesis der freien Bühne. Berlin 1889.
O. Brahm, Henrik Ibsen. Berlin 1887.
A. Holz, Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze. Berlin 1891.

K. Goldmann, Die Sünden des Naturalismus. Berlin 1890.
Veit Valentin, Der Naturalismus und seine Stellung in der Kunstentwicklung. 1891.
A. Fried, Der Naturalismus, seine Entstehung und Berechtigung. 1891.
A. Reißmann, Der Naturalismus in der Kunst. Hamburg 1892.
E. Ziel, Das Prinzip der Modernen in der heutigen deutschen Dichtung. 1893.
— —, Konsequenter Realismus. 1893.
A. R. Schlismann, Beiträge zur Geschichte und Kritik des Naturalismus. Kiel und Leipzig 1903.
H. Sittenberger, Die Wahrheit auf der Bühne. 1893.

H. Hoeck, Ernst v. Wildenbruchs dramatische Entwicklung. 1897 f.
J. Röhr, Wildenbruch als Dramatiker. Berlin 1908.
Hugo Greinz, Liliencron. 1896.
Paul Remer, Liliencron. 1904.

W. Kosch, Martin Greif in seinen Werken. Leipzig 1907.
O. Lyon, Martin Greif als Lyriker und Dramatiker. Leipzig 1889.
S. M. Prem, Martin Greif. Leipzig 1895.
Karl Biesendahl, Karl Bleibtreu. Leipzig 1891.
Hans Merian, Karl Bleibtreu als Dramatiker. Leipzig 1892.
W. Kawerau, H. Sudermann. Magdeburg und Leipzig 1897.
A. Bettelheim, L. Anzengruber. Dresden 1892.
P. Mahn, Hauptmann und der moderne Realismus, Berlin, Neumünster 1895.
A. Bartels, G. Hauptmann. 1897.
P. Schlenther, Gerhart Hauptmann, sein Lebensgang und seine Dichtung. Berlin 1898.
Emil Reich, Ibsens Dramen. 1900.

Zeitschriften.

Das Magazin für Literatur. Leipzig, gegr. 1832.
Die Gegenwart. Berlin 1872 ff.
Heinrich und Julius Hart, Kritische Waffengänge. Berlin 1882 ff.
Die Gesellschaft. München 1885 ff.
Akademische Zeitschrift. 1885 ff.
Berliner Monatshefte. Von April bis Oktober 1885.
Kunstwart. München 1887 ff.
Deutsche Universitätszeitung. 1888 ff.
Kritisches Jahrbuch. Hamburg 1889 f.
Die freie Bühne. Berlin 1890 ff.

Verzeichnis der Autoren und Werke.

Alberti, Conrad (Pseudonym für Conrad Sittenfeld, geb. 9. Juli 1862 in Breslau. Er studierte Geschichte und Literatur in Breslau und Berlin. Eine Zeitlang war er Schauspieler. Er verfaßte namentlich kritische Schriften, Romane und Novellen.) 112. 142.

— Brot! (1888) 24—26. 29. 70 f. 102. 125 f. 131. 152.

Anzengruber, Ludwig (geb. 29. Nov. 1839 zu Wien. Er wurde Buchhändler, darauf Schauspieler und schließlich (1869) Kanzleibeamter der Wiener Polizei. 1870 errang er einen starken Bühnenerfolg mit dem „Pfarrer von Kirchfeld" und wurde seitdem berühmt als Dichter, namentlich von Dramen. Gest. 10. Dezember 1889 in Wien.) 50. 83. 112. 139 f. 142. 144. 157 f.

— Heimg'funden (Dezember 1884 bis Dezember 1885) 36. 43 f. 82 f. 110 bis 112. 127. 139 f.

— Stahl und Stein (1886) 36. 43—45. 82 f. 110—112. 127. 139.

— Der Fleck auf der Ehr' (1889) 36. 44 f. 82 f. 110—112.

Bahr, Hermann (geb. 19. Juli 1863 in Linz. An den Universitäten zu Wien, Graz, Czernowitz und Berlin studierte er Jura. Auf seinen Reisen kam er nach Frankreich, Spanien, Marokko, Rußland, Dalmatien. Er schrieb Dramen, Romane u. a. Anregend wirkte er vor allem durch seine Tätigkeit als Kritiker. B. ist Dramaturg an Reinhardts „Deutschem Theater" in Berlin.) 59. 85 f. 94. 142.

Bahr, Hermann, Die neuen Menschen (1887) 45. 48 f. 84 f. 112 f. 119. 128 f. 140. 159.

— La marquesa d'Amaëgui (1888) 159.

— Die große Sünde (1889) 53. 58—60. 94. 117—119. 129 f. 140—142. 157. 159.

Bleibtreu, Karl (geb. 13. Januar 1859 zu Berlin als Sohn des Malers Georg Bleibtreu. Er studierte in seiner Vaterstadt, lebte dann in London, kam auf Reisen nach Skandinavien, Ungarn, Italien. 1886 bis 1888 war er Leiter des „Magazins für die Literatur des In- und Auslandes" und redigierte zusammen mit M. G. Conrad die „Gesellschaft" (1888—1890). Er verfaßte außer Dramen literarische Kampfschriften, Schlachtenschilderungen, Romane, Novellen, Gedichte u. a.) 14. 50. 59—61. 66 f. 75—77. 79. 84. 91. 98. 100. 102 f. 105. 109 f. 112. 126 f. 129. 137 f. 142. 147. 154.

— Lord Byrons letzte Liebe (1886) 29. 31 f. 75 f. 79. 103—105. 126. 154 f.

— Seine Tochter (1886) 45—47. 49. 51. 79. 83 f. 90. 112. 137. 155.

— Harold (1887) 2. 14. 16. 32. 67. 103. 105. 137. 147. 154.

— Der Dämon (1887) 31 f. 53. 55. 91. 117 f. 126. 140. 150.

— Volk und Vaterland (1887) 32. 36. 38—40. 47. 60. 78 f. 108 f. 126. 137. 155 f.

— Schicksal (1888) 29. 32—35. 45. 76. 103—105. 118. 126. 137. 155.

— Weltgericht (1888) 32. 53. 55—58. 91 f. 105. 118. 137. 140. 155.

Bleibtreu, Karl, Der Erbe (1889) 32. 36. 40. 61. 78 f. 109. 111. 137. 155 f.
— Ein Faust der Tat (1889) 29. 32 f. 76. 103. 105. 126. 137. 155.
— Das Halsband der Königin (1890) 29. 33 f. 76. 103. 105. 137. 155.
Bölsche, Wilhelm (geb. 2. Januar 1861 in Köln a. Rh.) 36. 51. 62. 86 f. 143.
Brand, Julius (Pseudonym für J. Hillebrand, geb. 27. April 1862 in Zürich. Früh verlor er seinen Vater, der Professor für deutsches Privatrecht war. B. studierte in München Philosophie, Geschichte und Rechtswissenschaft. Seit 1890 war er Landgerichtssekretär, zuerst in Hof, dann in Regensburg. Hier starb er am 6. Oktober 1895. Er schrieb außer drei Dramen ein satirisches und ein episches Gedicht.) 34 f. 50. 77. 106. 129. 135 f. 153 f.
— Thomas Münzer (1888) 29. 34. 77. 106.
— Nero (1890) 29. 34 f. 45. 77. 93. 106 f. 126 f. 135—137. 154.
Bruno, C. G. (Pseudonym für Julius Schultz, geb. 16. April 1862 in Göttingen. Er studierte in seiner Heimatstadt Geschichte und Philosophie. Als Hauslehrer kam er nach dem Orient. Er lebt seit 1888 in Berlin. Sch. schrieb namentlich Dramen und philosophische Schriften.) 77. 136.
— Königssohn und Rebell (1887) 29 f. 73—75. 102 f. 126. 135 f. 147. 152. 154.
Büchner, Georg (Bruder des materialistischen Philosophen Büchner, geb. 17. Oktober 1813 zu Goddelau bei Darmstadt, gest. 19. Februar 1837.) 62.
Bulthaupt, Heinrich (geb. 26. Oktober 1849 zu Bremen. Er studierte die Rechte, kam auf Reisen nach dem Orient, nach Griechenland, Tunis und Italien. Er wurde 1875 Rechtsanwalt in Bremen, 1879 Stadtbibliothekar. B. schrieb dramaturgische Skizzen, aus denen seine „Dramaturgie des Schauspiels" (4 Bände) erwuchs, Dramen u. a. Gest. 20. August 1905.) 7 f. 15. 18. 60. 63. 65. 95—98. 105. 121 f. 125. 131. 146. 148.
Bulthaupt, Heinrich, Die Arbeiter (1877 aufgeführt) 42 f. 27. 60 f. 70. 90 f. 102. 122. 147.
— Gerold Wendel (1884 aufgeführt) 5 f. 25. 29. 36. 63 f. 66. 95 f. 122. 147.
— Eine neue Welt (1886) 5 f. 29. 40. 63 f. 66. 75. 95—97. 122. 146. 148.
— Der verlorene Sohn (1889) 5. 7. 63. 66. 71. 95 f. 121 f. 147.
Conrad, Michael Georg (geb. 5. April 1846 zu Gnodstadt in Franken. Er studierte in Genf Philosophie und neuere Sprachen, bereiste Italien und Frankreich, wo er mit Zola bekannt wurde. 1885 gründete er die für den Realismus kämpfende Zeitschrift „Die Gesellschaft". C. verfaßte namentlich Romane, Novellen, literarische und politische Schriften) und L. Willfried 50. 60. 139.
— Die Emanzipierten (1887) 60. 157.
— Firma Goldberg (1888) 36. 40. 43. 81 f. 89. 107. 110 f. 127 f. 140. 157.
Darwin, Charles (geb. 12. Febr. 1809 zu Shrewsbury, gest. 19. April 1882 auf seinem Landsitz Down bei Beckenham.) 143.
Dostojewski, Fedor Michajlowitsch (geb. 11. November (30. Oktober) 1821 in Moskau, gest. 9. Februar (28. Januar) 1881 in Petersburg.) 50.
Dumas fils, Alexandre (Sohn von Alexandre Dumas père, geb. 28. Juli 1824 zu Paris, gest. 27. Nov. 1895 in Marly bei Paris.) 12.
Fitger, Arthur (Maler und Dichter, geb. 4. Oktober 1840 zu Delmenhorst (Oldenburg) bei Bremen, studierte Kunst in München, Antwerpen und Paris. 1863—65 lebte er in Rom. Seit 1869 wohnte er in Bremen. Gest. am 28. Juni 1909 in Bremen-Horn. Außer seinen Malereien schuf er Dramen und Gedichte.) 4 f. 60. 65. 77. 105. 121. 136. 153 f.
— Die Hexe (1875) 4 f. 63. 65 f. 102.
— Von Gottes Gnaden (1883) 4. 24. 26 f. 70—73. 102. 136. 153.
— Die Rosen von Tyburn (1888) 4. 29—31. 40. 61. 75. 102. f. 136. 153.

Flaischlen, Cäsar, s. Stuart.
Fontane, Theodor (geb. 30. Dez. 1819 in Neuruppin, gest. 20. Sept. 1898 in Berlin) 97.
Freie Bühne (ein 1889 gegründeter Verein zur Aufführung moderner Dramen, dessen Leiter Otto Brahm zusammen mit dem Verleger S. Fischer seit dem 1. Januar 1890 eine Zeitschrift unter dem gleichen Namen (jetzt „Die neue Rundschau") herausgab.) 2. 27.
Frey, Hermann, s. Greif.
Freytag, Gustav (geb. 13. Juli 1816 zu Kreuzburg in Schlesien, gest. 30. April 1895 in Wiesbaden.) 65.
Goethe, Johann Wolfgang von (geb. 28. August 1749 in Frankfurt a. M., gest. 22. März 1832 in Weimar.) 142.
Gottschall, Rudolf von (geb. 30. September 1823 in Breslau, gest. 21. März 1909 in Leipzig) 8.
Greif, Martin (Pseudonym für Hermann Frey, geb. 18. Juni 1839 in Speyer. Er war von 1859—1867 Offizier. Seitdem lebt er in München. Er dichtete außer Dramen namentlich Gedichte.) 19. 60. 69. 102. 125. 131. 147. 150 f.
— Prinz Eugen (1880) 18—21. 69. 102. 151.
— Heinrich der Löwe (1886) 18. 20 f. 69. 102. 151.
— Die Pfalz im Rhein (1886) 18. 20 f.
— Konradin der letzte Hohenstaufe (1889) 18. 21. 69.
— Prolog zu den Hohenstaufendramen 20.
Gumppenberg, Hanns von (Sohn des Dialektdichters Karl von Gumppenberg, geb. 4. Dezember 1866 zu Landshut. Er studierte in München und lebt hier. G. ist vor allem lyrischer und dramatischer Dichter.)
— Thorwald (1888) 45. 47 ff. 84 f. 112. 128. 140. 158 f.
— Apollo (1890) 48. 158.
Halbe, Max (geb. 4. Oktober 1865 in Güttland (Regierungsbezirk Danzig). Er studierte in Heidelberg, Berlin und München erst Jura, danach Germanistik und Geschichte. H. lebte als Schriftsteller in Berlin, dann in der Schweiz und wohnt jetzt in München.) 110. 116. 142. 156.
Halbe, Max, Ein Emporkömmling (1889) 36 bis 38. 77 f. 82. 90. 107. 110 f. 127. 138. 156.
— Freie Liebe (1890) 51. 53. 60. 90 f. 114. 117. 129 f. 144 f. 161.
Hart, die Brüder Heinrich und Julius 7. 64. 95.
— Kritische Waffengänge (1882 ff.) 29. 131. 148. 152.
Hart, Heinrich (Bruder von Julius H., geb. 30. Dezember 1855 zu Wesel. Er studierte in Halle, Münster und München Geschichte, Philosophie und neuere Sprachen. Seit 1878 war er als Schriftsteller tätig. Er schrieb Kritiken, Gedichte („Das Lied der Menschheit," Epos) und philosophische Schriften. Gest. am 11. Juni 1906 zu Tecklenburg.) 7. 18. 64. 131.
— Sedan (1882) 7. 15. 27. 30. 60. 64 f. 97. 123. 131. 147 f.
Hart, Julius (Bruder von Heinrich H., geb. 9. April 1859 in Münster. Er studierte in Berlin die Rechte, wurde aber bald Schriftsteller. Er schrieb namentlich Übersetzungen, Gedichte, Dramen („Der Sumpf", 1886), eine Geschichte der Weltliteratur, philosophische Werke und Kritiken). 7. 64.
Hauptmann, Gerhart (geb. 15. Nov. 1862 in Salzbrunn (Schlesien). Er wurde Landwirt, besuchte dann die Kunstschule in Breslau und studierte in Jena und Berlin. 1889 führte der Verein „Freie Bühne" sein stürmisch aufgenommenes Drama „Vor Sonnenaufgang" auf. Auf Reisen kam Hauptmann nach Italien, Amerika, England, Griechenland usw. Man darf ihn den bedeutendsten deutschen Dramatiker der Gegenwart nennen. H. lebt in Agnetendorf i. Riesengeb.) 38. 51 f. 61. 87. 94. 140—144. 160 f.
— Vor Sonnenaufgang (1889) 51 f. 60 f. 88. 90. 114 f. 130. 143. 160.
— Das Friedensfest (1890) 51 f. 60 f. 80. 86. 88—90. 113—115. 130. 143 f. 160 f.
— Die Weber (1892) 53. 57—59. 92. 94. 117. 119 f. 143.
— Florian Geyer (1896) 53 f. 155.

Held, Franz (Pseudonym für Franz Herzfeld, geb. 30. Mai 1862 zu Düsseldorf. Er studierte in Bonn, Leipzig und München, wo er später zumeist gelebt hat, und in Berlin Ästhetik und Literaturgeschichte. Er schrieb Epen, Dramen, Gedichte. Die letzten Jahre seines Lebens war er geisteskrank. Gest. 4. Februar 1908.)
— Das Fest auf der Bastille (1889) 53. 57 f. 91—94. 118. 129. 140—142. 158 f.
Herzfeld, s. Held.
Hillebrand, s. Brand.
Holz, Arno (geb. 26. April 1863 zu Rastenburg in Ostpreußen. Er war theoretisch und künstlerisch-praktisch einer der entschiedensten Verfechter des Naturalismus auf dem Gebiete der erzählenden, der dramatischen wie der lyrischen Dichtung. Holz schrieb Gedichte, Novellen, Dramen und suchte auch durch theoretische Schriften über Kunst neue Bahnen zu weisen.) 142.
Holz, Arno und Johannes Schlaf 116.
— Papa Hamlet (1889) 115.
— Die Familie Selicke (1890) 51—53. 60 f. 89. 90. 114—116. 130. 144. 161.
— Die papierne Passion (1890) 115.
Ibsen, Henrik (geb. 20. März 1828 zu Skien in Norwegen, gest. 23. Mai 1906 in Christiania.) 28. 36. 38. 50. 88. 105. 142. 144.
— Die Stützen der Gesellschaft (1877) 60.
— Nora (1879) 116.
— Gespenster (1881) 60. 116.
— Ein Volksfeind (1882) 116.
— Die Wildente (1884) 60.
— Rosmersholm (1886) 43.
Kirchbach, Wolfgang (geb. 18. September 1857 in London. Er studierte in Leipzig Philosophie und Geschichte, lebte dann als Schriftsteller erst in München, später in Dresden. Er war tätig als Redakteur, z. B. des „Magazins für die Literatur des In- und Auslandes", und schrieb namentlich Romane, Novellen, Gedichte, Dramen und zwei religiöse Werke. Gest. 8. Sept. 1906.) 23 f. 147.
Kirchbach, Wolfgang, Waiblinger (1887) 23. 27. 61. 70. 102. 125. 135. 147 f. 151.
— Der Menschenkenner (1888) 24.
— Die letzten Menschen (1889) 24. 151 f.
Kretzer, Max (geb. 9. Juni 1854 in Posen. Er war in Berlin Fabrikarbeiter, wurde Kaufmann, dann Wappen- und Dekorationsmaler und 1878 Mitarbeiter der sozialdemokratischen „Berliner Freien Presse". K. ist vor allem Romanschriftsteller.) 50. 60. 109 f. 157.
— Bürgerlicher Tod (1888) 36. 40 f. 80 f. 83. 109—111. 119. 127 f. 138 f. 142. 156 f.
— Meister Timpe (1888) 83.
Lenz, Reinhold (geb. 12. (23.) Januar 1751 zu Seßwegen in Livland, gest. in der Nacht vom 23. zum 24. Mai 1792 in der Nähe von Moskau.) 142.
Lienhard, Fritz (geb. 4. Oktober 1865 zu Rothbach im Elsaß. Er studierte Theologie und Philologie in Straßburg und Berlin, brach aber seine Studien ab, um Journalist zu werden. Er lebt in Straßburg. L. schrieb vor allem Dramen, Gedichte u. literarische Aufsätze.) 2. 55. 105. 142.
— Naphtali (1888) 2—4. 30. 36. 62 f. 66. 105 f. 121. 135. 152 f.
— Weltrevolution (1889) 53—55. 57. 59. 91. 117. 140. 153.
Liliencron, Detlev Freiherr von (geb. 3. Juni 1844 in Kiel. Er wurde Offizier und machte die Feldzüge 1866 und 1870/71 mit. Als Hauptmann nahm er seinen Abschied. Eine Zeitlang war er Verwaltungsbeamter. Berühmt wurde er durch seine Lyrik und seine Kriegsnovellen. Gest. am 22. Juli 1909 in Alt-Rahlstedt bei Hamburg.) 14 f. 18 f. 60. 67 f. 77. 98. 100. 102. 123. 134—136. 147. 149 f.
— Knut der Herr (1885) 15. 67 f. 98 f. 123. 134 f. 149.
— Die Rantzow und die Pogwisch (1886) 15 f. 67 f. 98—100. 123. 134 f. 150.
— Der Trifels und Palermo (1887) 15 f. 67 f. 99 f. 123—125. 133 f.
— Arbeit adelt (1887) 14 f. 61. 149.
— Die Merowinger (1888) 2. 15—18. 67. 100. 123. 134 f. 150.

Ludwig, Otto (geb. 11. Februar 1813 zu Eisfeld im Meiningischen, gest. 25. Februar 1865 zu Dresden.) 1. 138.

Mackay, John Henry (geb. 6. Februar 1864 in Greenock (Schottland). In Deutschland erzogen, studierte er in Kiel, Leipzig, Berlin Philosophie, Kunst- und Literaturgeschichte. Er schrieb soziale und andere Gedichte, Novellen und, selber Anarchist, eine Biographie des Anarchisten Stirner u. a.)

— Anna Hermsdorff (1886) 27. 73. 102. 152.

Nietzsche, Friedrich (geb. 15. Oktober 1844 zu Röcken bei Lützen, gest. 25. August 1900 in der Villa Silberblick in Weimar, begraben in Röcken.) 154.

Schlaf, Johannes (geb. 21. Juni 1862 zu Querfurt. Er studierte in Halle und Berlin Philologie, schuf zusammen mit Holz naturalistische Skizzen und „Die Familie Selicke". Später verfaßte er, von Holz getrennt, Dramen, Novellen, Romane, Gedichte, philosophische und literarische Schriften. Er lebt in Weimar.) 142. S. Holz und Schlaf.

Schultz, Julius, s. Bruno.

Shakespeare, William (geb. 23. (?) April 1564 zu Stratford am Avon, gest. das. 23. April 1616.) 142. 149.

Strindberg, August (geb. 22. Januar 1849 zu Stockholm.) 50.

Stuart, Cäsar (Pseudonym für Cäsar Flaischlen, geb. 12. Mai 1864 in Stuttgart. Er wurde Buchhändler, studierte dann in Bern Philosophie, Germanistik, Geschichte und Nationalökonomie. Von 1895 bis 1900 leitete er die Kunstzeitschrift „Pan". Er veröffentlichte namentlich Gedichte und Dramen.) 22. 23.

— Graf Lothar (1886) 18. 21—23. 60. 69. 102. 125. 135. 147. 151.

Sudermann, Hermann (geb. 30. September 1857 in Matzicken in Ostpreußen. Er studierte in Königsberg und Berlin Geschichte, neuere Philologie und Literatur, war dann als Redakteur und Schriftsteller in Berlin tätig. Mit der „Ehre" erregte er zuerst großes Aufsehen. Außer Dramen schrieb er Romane und Novellen. S. lebt auf seinem Schloß Blankensee bei Trebbin.) 60. 94.

Sudermann, Hermann, Die Ehre (1889 aufgeführt) 36. 41 bis 43. 52. 61. 70. 73. 79—81. 94. 110 f. 127. 139. 156 f.

Tolstoi, Leo Nikolajewitsch (Graf, geb. 9. September 1828 im Gouv. Tula.) 50.

Voß, Richard (geb. 2. September 1851 auf Neugrape in Pommern, studierte in Jena und München Philosophie. Er lebt teils in Frascati bei Rom (Villa Falconieri), teils auf seinem Landsitz bei Berchtesgaden. 1882 wurde er Bibliothekar der Wartburg. Er schrieb außer Dramen auch Romane und Novellen.) 12. 38. 60. 66. 79. 97 f. 105. 114. 132. 135. 143. 156.

— Die Patrizierin (1881) 12 f. 38. 66. 98. 147. 149.

— Luigia Sanfelice (1882) 12 f. 66.

— Pater Modestus (1882) 12 f.

— Regula Brandt (1883) 12 f. 38.

— Der Mohr des Zaren (1884) 12 f. 147. 149.

— Treu dem Herrn (1886) 13. 66. 78. 149.

— Alexandra (1886) 27. 73. 102. 132.

— Mutter Gertrud (1886) 38. 45 f. 83. 123. 132 f.

— Brigitte (1887) 13.

— Wehe den Besiegten! (1888) 13. 38. 61. 78. 132.

— Eva (1889) 36. 38. 78. 107 f. 111. 132 f. 138. 156.

— Schuldig (1890) 38. 119. 123. 133.

— Die neue Zeit (1891) 38. 133.

Walloth, Wilhelm (geb. 6. Oktober 1856 in Darmstadt. Früh verwaist, besuchte er hier das Polytechnikum, um Chemie zu studieren. Nebenher wollte er sich zum Maler ausbilden. Dann studierte er in Heidelberg Philosophie und Ästhetik. Nach seiner Rückkehr nach Darmstadt wurde er Literat. Er lebt in München. Außer Dramen schrieb er namentlich historische und moderne Romane.) 7 f. 18. 42. 60. 65. 97 f. 121. 131. 147 f.

Walloth, Wilhelm, Gräfin Pusterla (1886) 7 f.
— Johann von Schwaben (1886) 7 bis 9. 131.
— Marino Falieri (1887) 7—9. 65. 147 f.
Wildenbruch, Ernst von (geb. 3. Februar 1845 zu Beirut in Syrien als Sohn eines preußischen Generalkonsuls. Er kam als Kind mit seinem Vater nach Berlin, dann nach Athen und Konstantinopel. 1857 kehrte er nach Deutschland zurück. 1863 widmete er sich dem Militärdienst, 1865 nahm er seinen Abschied und studierte nach dem Kriege 1866 in Berlin die Rechte. Er wurde 1888 preußischer Legationsrat. 1900 schied er aus seinem Amte. Gest. 15. Jan. 1909 in Berlin.) 9—12. 15. 60 f. 65. 73. 79. 98. 100. 102. 123. 132. 137. 147 f.
— Sedan (1875) 9.
— Der Mennonit (1877 geschrieben, 1881 aufgeführt, 1882 gedruckt 9 f. 65 f. 97.
— Harold (erster Entwurf 1874, aufgeführt 1882, gedruckt 1882) 9—11. 65 f. 97.
Wildenbruch, Ernst von, Väter und Söhne (1879 geschrieben, 1881 aufgeführt, 1882 gedruckt) 9.11. 97.
— Die Karolinger (1881 aufgeführt) 9. 11 f. 66. 69. 83. 97.
— Christoph Marlowe (1884 aufgeführt, 1885 gedruckt) 9. 12.
— Das neue Gebot (1886) 9. 12. 65. 97. 149.
— Der Fürst von Verona (1886 aufgeführt, 1887 erschienen) 9. 12. 65. 97.
— Opfer um Opfer (1881 entstanden, 1882 aufgeführt, 1883 gedruckt) 27 bis 29. 73. 102. 132. 149.
— Die Herrin ihrer Hand (1878 entstanden, 1885 gedruckt) 27 f. 73. 102.
— Die Quitzows (1888) 18 f. 68 f. 100—102. 123. 132. 149.
— Der Generalfeldoberst (1889) 18 f. 68 f. 100. 102. 123. 132.
— Die Haubenlerche (1890) 29. 87. 149
Willfried, s. Conrad.
Wolff, Eugen (geb. 28. Sept. 1863 in Frankfurt a. O.) 51.
Zola, Emile (geb. 2. April 1840 zu Paris, gest. 29. September 1902 in Paris.) 36. 50. 109. 141 f. 144.
— Renée 50.
— Le Naturalisme Au Théâtre 138. 143.

Vita.

Otto Hermann Richard Doell wurde am 12. November 1882 zu Naumburg a. S. als Sohn evangelischer Eltern geboren. Seine ersten Lebensjahre verbrachte er in Graitschen. Hier besuchte er die Dorfschule, in Weißenfels a. S. die Bürgerschule und das Progymnasium, in Schulpforta die preußische Landesschule. Seine Reifeprüfung legte er in Pforta Ostern 1902 ab. Auf der Universität Leipzig studierte er vor allem Geschichte bei Lamprecht, dessen Anregung und Persönlichkeit er viel zu danken hat, Germanistik bei Köster und Sievers, Philosophie und Psychologie bei Wundt, Ästhetik bei Volkelt. Am 13. Mai 1907 bestand er die Staatsprüfung für das höhere Lehramt. Zur Ableistung seines Probejahres war er vom 1. April 1907 bis zum 1. April 1908 am Reformrealgymnasium in Zwickau tätig, danach als wissenschaftlicher Hilfslehrer an der Realschule i. d. A. zu Bremen. Hier wurde er am 1. April 1909 als Oberlehrer angestellt.

Druck von Paul Schettlers Erben, Gesellsch. m. b. H., Hofbuchdruckerei in Cöthen.